ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

№ 26 (618) ЦЕНА 20 КОП.

10 ИЮНЯ 1934 г.

КИНО

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ИСКУССТВО СТРАНЫ СОЦИАЛИЗМА

итоги VI пленума ЦК РАБИС

VI пленум ЦК Рабис совпал с 15-летием существования союза работников искусств.

Путь, пройденный союзом, весьма поучителен для характеристики тех процессов творческой и общественно-политической перестройки, через которые прошла художественная интеллигенция нашей страны.

До революции работники искусств в массе своей стояли в стороне от революционного рабочего движения. Никаких организаций и об'единений масса работников искусств не знала, если не считать кассы взаимопомощи, оркестрантов, созданной в 1903 г., и «Императорского российского театрального общества».

Для работников искусств дореволюционного периода характерны черты мелкобуржуазного индивидуализма, общественной пассивности и богемы.

После Февральской революции началась организация отдельных союзов по профессиональному и цеховому признакам. В течение этого периода возникло большое количество маленьких цеховых союзиков, необычайно раздробленных и совершенно несвязанных между собой.

Этот период завершается первым с'ездом союза работников искусств (7—12 мая 1919 года), который под руководством ВЦСПС заложил основы первого производственного союза работников искусств.

Преодолевая саботаж отдельных слоев работников искусств, основная масса Рабиса с большой преданностью взялась за обслуживание трудящихся масс искусством. Теряя лишения, работники искусств с большой энергией включились в борьбу рабочего класса за создание первого в мире пролетарского государства.

За 15 лет союзом проделана большая работа по общественно-политической консолидации и перевоспитанию широких масс работников искусств и их активному включению в строительство социализма.

В противовес идейному разгрому и художественному упадку буржуазного искусства, работники искусств Советской страны творят здоровое, радостное искусство, живущее великими идеями своей эпохи.

Путь, пройденный союзом Рабис за 15 лет, очень знаменателен для оценки тех сдвигов, которые произошли в среде советской интеллигенции и, в частности, в одном из ее отрядов — в художественной интеллигенции.

Наряду с работой по об'единению и общественно-политическому перевоспитанию широких масс работников искусств, союз за 15 лет проделал большую работу по вовлечению этих масс в государственную работу, по организации художественного обслуживания трудящихся масс.

Самая повестка дня VI пленума ЦК в этом отношении весьма характерна.

Пленум обсуждал вопрос **о художественном обслуживании колхозов и совхозов средствами театра и кино.**

За последние полтора года возник и получил уже заметное развитие новый тип советского театра — колхозно-совхозный театр. Небольшой период их существования и практической работы выявил целый ряд вопросов, требующих обобщения и разрешения.

Каков должен быть репертуар колхозно-совхозного театра?

Должен ли он ориентироваться только на большую пьесу, идущую в городском театре, или он должен заниматься только так называемыми малыми формами? Нужна ли специальная колхозная пьеса? Как разрешить в условиях деревенской сцены ряд технических вопросов (декорации, освещение и т. п.)? Как сочетать художественную работу театра с его организационно-массовой деятельностью? Как построить систему оплаты труда этих театров, с расчетом на привлечение квалифицированных сил?

Пленум со всей тщательностью разобрал эти вопросы и вынес ряд практических решений, имеющих большое деловое значение для развития этой отрасли художественной работы.

Колхозно-совхозный театр должен умело сочетать в своем репертуаре и большую пьесу (классическую и современную) и так называемые малые формы.

Театр ни в коем случае не должен рассматривать своего колхозного зрителя, как зрителя с пониженными культурными запросами, которому недоступны серьезные большие пьесы. Сочетая художественную и организационно-массовую работу, колхозно-совхозный театр должен все время помнить, что его **основной функцией является обслуживание колхозника средствами искусства в первую очередь.**

Пленум одобрил мероприятия, предпринимаемые НКПросом РСФСР в области оказания помощи колхозно-совхозным театрам со стороны крупнейших столичных театров (опыт театра Вахтангова, Малого театра и МХТ II).

Вопрос об обслуживании колхозов средствами кино занял на пленуме большое место. На пленум были привлечены деревенские киномеханики, которые поделились опытом своей конкретной работы. Сообщенный местными работниками фактический материал свидетельствует о той большой, можно сказать, героической работе, которую в исключительно трудных условиях ведет деревенский киномеханик.

Помимо целого ряда вопросов производственного характера (состояние аппаратуры, качество фильм, организация маршрута и т. п.), пленум сосредоточил свое внимание на необходимости **решительного перелома в работе профсоюзных организаций в области обслуживания деревенского киномеханика. Дойти до деревенского киномеханика, оказать ему реальную помощь, обслужить его материально-бытовые и культурные нужды—такова задача каждой союзной организации.**

Пленум отметил, что большинство профорганизаций союза Рабис с этим делом еще справляется из рук вон плохо. Деревенский киномеханик не занял еще в работе профорганизаций союза Рабис того места, на которое он имеет полное право как по своему удельному весу в ряде профорганизаций, так и по той исключительно важной политической работе, которую он выполняет.

На пленуме был также заслушан доклад кооператива «Художник» о производственной базе изобразительного фронта.

Этот доклад продемонстрировал огромный рост требований, пред'являемых страной к изобразительному фронту, и исключительный под'ем материально-технических возможностей, которыми сейчас художник и скульптор нашей страны обладает для своей работы.

Большой рост оборотов кооператива «Художник», огромное количество заказов, полученных им, большой план намечаемых выставок—все это характеризует рост изофронта и культурный под'ем нашей страны.

По этому докладу вынесен целый ряд решений, направленных к улучшению работы всех производственных организаций, занятых делом изобразительного искусства.

Последним был обсужден вопрос об итогах конкурса на лучший месткома союза Рабис. Конкурс активизировал работу низовых союзных организаций и внес большое оживление в работу всего союза. Основным достижением конкурса необходимо считать **увеличение внимания всех союзных организаций к работе фабкома и месткома, как низового звена нашей союзной организации.** Конкурс выявил значительное углубление содержания работы месткома и усиление внимания низовых союзных организаций делу конкретного обслуживания материально-бытовых и культурных нужд союзной массы.

Сама повестка дня VI пленума ЦК Рабис свидетельствует об огромном под'еме вопросов художественной культуры в стране и о росте требований, пред'являемых искусству со стороны рабочих и колхозных масс.

Рост сети зрелищных предприятий еще отстает от этих возросших требований. Качество обслуживания продолжает также еще отставать.

Огромный под'ем искусства пред'являет к организациям союза Рабис еще большие требования. На этом вопросе, на вопросе под'ема качества союзной работы, VI пленум Рабис и сосредоточил свое основное внимание.

Я. БОЯРСКИЙ

ВСТРЕЧА О. Ю. ШМИДТА НА ЭКРАНЕ

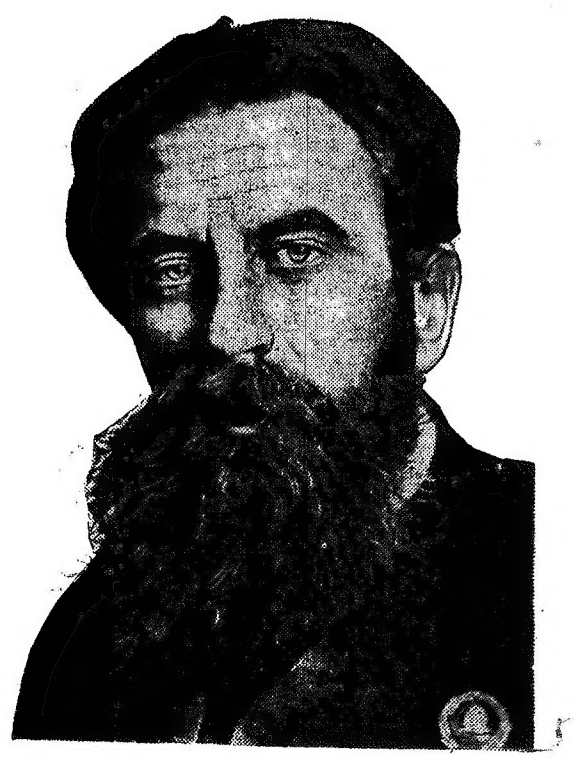
● С'емка приезда О. Ю. Шмидта в Колосово, Негорелое и его путь в Москву была проведена бригадой Союзкинохроники в составе операторов **Бориса Цейтлина** и **Марка Трояновского**, звукооператора **Семенова** и администратора **Кафиевой**.

● В Москве на перроне и на площади приезд и встречу Шмидта снимали операторы **Беляков, Ешурин, Шер, Кармен, Цейтлин, Трояновский**, звукооператоры **Семенов** и **Роговой**.

● Приезд Отто Юльевича к себе на квартиру снимал оператор **Лебедев**.

● С'емка приезда О. Ю. Шмидта в Москву войдет в звуковой «Союзкиножурнал» № 16 (режиссер—Подгрецкая).

ГОВОРИТ Отто Юльевич Шмидт



Отто Юльевич рассказал нашему корреспонденту о работе кинохроникеров, участвовавших в экспедиции «Челюскина».

— Я всегда, — говорит т. Шмидт, — учитывал огромную роль советского кинематографа в деле освещения и показа широчайшим массам наших работ по завоеванию Арктики. Вот почему неизменными участниками возглавляемых мной экспедиций являются кинематографисты. Руководящий состав наших экспедиций всегда предоставляет все возможности для ведущего кино'емки. В самые острые моменты походов мы освобождали киноработников от авральных работ, чтобы дать им возможность как можно полнее зафиксировать борьбу экипажа кораблей и состава экспедиций с суровой стихией Севера. Но нужно отметить, что участники похода «Челюскина» операторы Марк Трояновский и Аркадий Шафран удивительнейшим образом успевали и снимать и полностью выполнять возложенную на них как на участников экспедиции работу.

К началу зимовки, отправляя на материк первый отряд, я считал нужным включить туда Трояновского, который доставил бы снятый материал, сделав картину о первой половине похода, до нашего возвращения.

Фильму эту, выпущенную Союзкинохроникой, я видел в Париже Я считаю, что выпуск ее был чрезвычайно своевременным. Фильма имела большой успех за границей, в частности в Америке.

Оставшийся зимовать с нами оператор Аркадий Шафран заснял все последующие этапы челюскинской эпопеи, гибель парохода, жизнь лагеря на льду и спасение челюскинцев героическими летчиками. В напряженнейший момент гибели судна Шафран снимал выгрузку продовольствия, моменты погружения корабля, переход на лед и одновременно успел спасти ящики с ранее заснятыми материалами.

Световые условия этой с'емки были очень тяжелые, но я уверен, что накопленный за месяцы плавания опыт работы в Арктике помог Шафрану справиться с этой с'емкой и удачно отразить великолепную работу КОЛЛЕКТИВА ЧЕЛЮСКИНЦЕВ.

Когда развернулись спасательные работы, мы, обсудив с Шафраном план с'емки наиболее ярких и выразительных моментов по спасению челюскинцев, отправили Шафрана в Ванкарем, где он снимал прием челюскинцев на материке, их жизнь и быт, отлет самолетов в лагерь и возвращение с новыми спасенными.

Во время моего возвращения в СССР абсолютно во всех странах, где бы я ни останавливался, меня буквально засыпали вопросами о кинос'емках на льдине, содержании и сроке выпуска будущей фильмы. Я надеюсь, что эта фильма будет выпущена в максимально короткий срок и действительно отразит героизм челюскинцев. Но это должна быть картина не просто о челюскинцах, а о героизме великого Советского союза, ведомого партией Ленина—Сталина от победы к победе.

НА СОВЕТСКОЙ ЗЕМЛЕ

За Отто Юльевичем Шмидтом в его великих походах всегда шагают кинооператоры. Кинопленка сохраняется долгие годы и десятилетия. И кино сохранит для грядущих поколений славный, мужественный, любимый пролетариями всего мира, всем передовым человечеством облик героя победителя Арктики.

Начав с'емку челюскинской эпопеи непосредственно на самой льдине, в лагере Шмидта, кинохроника заканчивает ее здесь, в Советском союзе.

●

Первая с'емка на погранзаставе, в Колосове. Жена Шмидта, его сын, жена Ушакова, представители печати и Союзкинохроники ждут поезда.

И вот поезд. Совсем, совсем близко. Аппарат ждет, рука немного дрожит от радости встречи.

Отто Юльевич выходит из вагона.

— Наконец-то на своей советской земле, после всех заграничных путешествий. Как после качки, вступаешь на землю. Теперь можно вздохнуть полной грудью.

Операторы преподносят Отто Юльевичу первые на советской земле цветы, специально привезенные из Москвы.

Долгим, громовым, ликующим «ура» встречает Нимната Негорелое.

Пограничники, железнодорожники, делегации колхозников, товарищи, соратники встречают Отто Юльевича, окружают его, подымают на руки, несут к импровизированной трибуне и долго, долго не дают говорить, снова и снова приветствуя радостным, несмолкаемым «ура».

Говорит пред. СНК БССР **т. Голодед.**

Говорят красноармейцы, рабочие колхозники.

Говорит один из боевых соратников Шмидта по северным экспедициям проф. **Самойлович.**

Говорит Отто Юльевич Шмидт:

— ...Находясь в разлуке с советской родиной, мы не чувствовали себя оторванными от нее. Если мы не были на советской земле, то мы были на советском пароходе, на советском льду и в нашем лагере, мы жили подлинно советской жизнью. Партийное руководство и советские методы работы — вот ключ наших успехов, ключ ко всему, что вы о нас знаете...

Остановки (и с'емки) в Минске, Вязьме, Орше. И везде непередаваемые взрывы радости и восторга, громовое «ура», заглушающее самые пронзительные паровозные гудки.

На пути в Москву звукопередвижка была установлена в вагоне, у окна.

●

И когда поезд подошел к Москве, оператор на ходу поезда снял приближающийся перрон с встречающими Отто Юльевича, снял реющие над вокзалом самолеты, снял Куйбышева, который первым, подойдя к вагону, обнял и поцеловал Шмидта и Ушакова.

Потом, когда Шмидт, засыпаемый цветами, с большим букетом красных роз в руках, пошел по перрону вдоль линии почетного караула и принял рапорт его начальника, к нему подошел оператор с микрофоном и спросил:

— Ну, Отто Юльевич, как вы себя чувствуете?

Отто Юльевич ответил (аппарат записал):

— Раз я вступил на советскую землю, и чувствую себя прекрасно.

Отто Юльевич вышел на площадь.

Казалось, вся страна прислала сюда своих гонцов и встречает его.

Руки всех тянулись к Шмидту. Грянул ливень цветов. Снова грянуло «ура».

Начался митинг.

Операторы сняли встречу, сняли митинг, сняли проезд машины сквозь людские шпалеры по площади и улице Горького.

●

Все жильцы дома по улице Грановского, в котором живет Шмидт, ждали Отто Юльевича у входа. Большое красное полотнище горячо приветствовало Шмидта. Специальная делегация от детей дома преподнесла ему букет цветов. В квартире столы были уставлены десятками подарков, присланных самыми различными организациями. Кондитерская фабрика принесла Шмидту торт с шоколадным воспроизведением лагеря Шмидта.

Квартирой Отто Юльевича и его приездом домой закончилась с'емка 5 июня.

Р. М.

ДРУГ СОВЕТСКОГО КИНО

Приказ № 1 по арктической экспедиции на ледоколе «Седов» к Земле Франца Иосифа и Северной в пункте втором гласил:

«При обнаружении медведя прежде всего извещаются кинематографщики и им предоставляется полная возможность с'емки. До указания кинематографщиков стрелять нельзя».

И далее: «Лицо, нарушившее правила стрельбы, лишается права стрельбы на определенное время и на это время у него отбирается винтовка».

Этот приказ подписан Отто Юльевичем Шмидтом. Приказ свидетельствует об огромном внимании этого замечательного человека даже к таким «мелочам», как интересы кинематографщиков.

Но внимание кинематографщикам у Отто Юльевича не только в предусмотрительной регламентации поведения азартных охотников.

До начала экспедиции отчаянно занятый Шмидт умел найти время для разговора о подготовке к экспедиции киногруппы. Использовалось даже время переезда в машине с одного заседания или совещания на другое, и в эти пятнадцать-двадцать минут Отто Юльевич выяснял все технические вопросы подготовки, подписывал бумажки и затем не забывал позаботиться о получении материалов, аппаратуры и т. п.

С момента прибытия на пароход, в проверке готовности к отплытию Отто Юльевич лично проверял готовность группы. Это касалось пленки, аппаратуры, одежды. Как всегда, ретивые администраторы пытались отвести каюту кинематографщикам где-нибудь в твиндеке. И достаточно было одного намека, чтобы Отто Юльевич понял неудобство этого и распорядился дать каюту на верхней палубе. В самой экспедиции не было дня, чтобы Отто Юльевич не поинтересовался, как идет работа, не побеспокоился бы о том, а знают ли кинематографщики, что может их ожидать, сняли ли они самое интересное.

На Земле Визе Отто Юльевич во время скитаний по льдам провалился в трещину. Завязшие остроумцы разыграть кинематографщиков, чтобы не пропустить интересного факта. Кинематографщики не остались в долгу. У Отто Юльевича во второй же экспедиции появилась «Лейка», и Отто Юльевич к концу экспедиции в совершенстве овладел экспозицией и композицией кадра, подчас вызывая зависть и удивление даже у своего учителя П. К. Новицкого.

Ни одна из экспедиций, возглавляемая Отто Юльевичем, не обходилась без кинематографщиков, ибо Отто Юльевич знает силу кинематографа, как агитатора и пропагандиста и использует ее, как большевик. Он знает об исключительном интересе широких масс Советского союза к работе в Арктике, и кинематограф удовлетворит этот интерес, интерес строителей социализма, которые ждут от экрана, чтобы он показал результаты, достигнутые общим организованным трудом.

Недаром сам Отто Юльевич в своих докладах об экспедициях часто ограничивается лишь кратким словом, а затем показывает фильму или диапозитивы, сделанные им самим, с помощью «Лейки».

Нам, кинематографистам, слишком редко приходится сталкиваться с такими людьми, как О. Ю. Шмидт. Невнимательность и пренебрежение к «хронике»—более частое явление. Поэтому большое счастье работать со Шмидтом. Большое счастье и непременная уверенность в успехе. Мбе Шмидт — большой друг кинематографа.

Н. КАРМАЗИНСКИЙ

СЦЕНАРИСТ, АКТЕР, ОПЕРАТОР

обсуждаем реорганизацию ГИК

В прошлом номере газеты «Кино», в статье «Ответ возражателям» мы остановились, главным образом, на вопросе о формах подготовки в ГИК режиссеров.

Теперь о подготовке творческих кадров других профилей.

★

Как готовить сценаристов?

Сценарист — это в первую очередь писатель. Но писатель, владеющий не только литературной техникой, но и выразительными возможностями кинотехники. Умеющий мыслить не только литературными образами, но и кинематографически.

Такого кинематографически мыслящего писателя можно готовить двумя способами:

Первый способ — подготовка вузовского типа. В вуз принимаются молодые люди со средним образованием (и любовью к кинематографу), но без жизненного опыта и определившихся творческих возможностей, и из них в течение 3 — 4 лет готовят и писателей и кинематографистов. Этот способ испытан ГИК и оказался чрезвычайно мало эффективным. Выяснилось, что после 3—4 лет учебы из десятков обучающихся лишь редкие единицы вырастали в сценаристов. Из остальных не получалось ни кинематографистов, ни писателей.

Второй способ — способ, который выдвигается новым проектом: вовлекать в кино готовых, квалифицированных писателей (книгами доказавших свои художественные возможности) и дообучать их киноспецифике. В СССР достаточно многочисленны писательские кадры, чтобы их хватило и для кинематографии. Из этого вовсе не следует, что не могут быть отдельные сценаристы, работающие только в кино, не пишущие романов или повестей.

Для дообучения киноспецифике не надо полного вузовского курса. Для этого достаточно хорошо поставить ряд основных собственно кинематографических предметов: кинотехнологию, историю кино, теорию и практику кинодраматургии; кроме того нужно тщательно организовать просмотры классических (в драматургическом отношении) фильм с квалифицированным разбором их, а также читку и разбор лучших иностранных и советских сценариев.

Освоение этого учебного материала может быть уложено в срок от одного до полутора лет.

Само собой разумеется, что на реорганизованном таким образом сценарном факультете (по проекту — сценарных курсах) должны быть созданы все условия, в том числе материальные, которые бы обеспечили привлечение на него не случайных людей, а тех **подлинно квалифицированных** писательских сил, на которые он рассчитан.

★

Несколько по иному обстоит дело с подготовкой **актеров.** От актера, даже ведущих ролей, не требуется в качестве обязательной предпосылки тот высокий уровень культуры, без которого немыслим большой режиссер или сценарист.

Разумеется, чем культурнее актер, тем (при прочих равных условиях) шире его художественные возможности. Но можно быть хорошим актером и без вузовского уровня образования.

Что требуется от актера (сверх общеобязательного для каждого работника искусств минимума знаний)? **Талант, специальная физическая и психическая тренировка, знание специфики кино.**

Может ли быть проверен актерский талант в условиях вуза, оторванного от производства? Совершенно очевидно, нет. Правда, опытный глаз хорошего педагога может в какой-то мере определить яркую талантливость одних и очевидную бездарность других, но основной студенческий массив, находящийся между этими двумя крайностями, может быть проверен только в условиях производства.

Может ли быть в условиях вуза проверено качество специально актерской тренировки и практического усвоения специфики кино? Также совершенно очевидно, нет.

Лучшие театральные актеры вырастали в студиях и техникумах **при театрах**, где они воспитывались в производственной атмосфере и имели возможность систематически производственно проверяться.

И эта система, переработанная применительно к условиям кинематографии, должна быть нами усвоена.

При крупнейших кинокомбинатах (а может быть даже при отдельных ХПО) должны быть созданы **актерские мастерские**, в которых наряду с общехудожественными и общекинематографическими дисциплинами (примерно, в об'еме художественного техникума) должны быть серьезно поставлены специально актерские дисциплины, построенные в тесной и постоянной связи с производственной практикой.

В состав этих мастерских должны входить не только начинающие, но и все штатные актеры данного производственного об'единения, которые, таким образом, получат возможность в свободное от с'емок время не болтаться без дела и деквалифицироваться, а систематически учиться, тренироваться и расти.

При наличии таких мастерских нетрудно будет также реализовать идею создания экспериментального театра из киноактеров, что откроет дополнительные возможности их (киноактеров) совершенствования и самопроверки.

Какова же в таком случае должна быть роль реорганизованного ГИК в деле подготовки киноактеров?

Роль ГИК должна состоять в том, чтобы из числа уже определившихся творчески актерских сил отбирать наиболее талантливые единицы и путем специальной и усиленной работы с ними (по особым индивидуальным планам) выращивать из этих единиц **ведущие актерские индивидуальности.**

Сроки, потребующиеся для такого своеобразного повышения квалификации, будут, вероятно, колебаться от одного до двух лет. Количество обучающихся одновременно вряд ли будет превышать 10 — 15 человек.

Но если ГИК сумеет дать в год только 5, но действительно крупных актеров, это будет полезнее, чем 25 эпизодников, которых производство не знает куда деть.

Чрезвычайно существенен вопрос о подготовке творческих кадров **среднего звена**, в частности, о подготовке помрежей и особенно ассистентов. Ассистентура не только играет большую роль в самом производственном процессе, но и важна как **резерв кандидатов** на выдвижение—через дообучение в ГИК — в режиссуру.

Где должны готовиться они?

В тех же актерских мастерских при комбинатах.

Практика показала, что ассистент, **сам** не работавший актером, как правило, не умеет работать **с актером.** Лучшие ассистенты (часть из них перешла потом на самостоятельную режиссуру)—бывшие актеры мастерских Кулешова, Факсов, Эйзенштейна.

Из мастерских при комбинатах должны будут вырастать и помрежи и ассистенты. А наиболее творчески сильная часть последних, приобретя достаточный производственный стаж, должна будет затем (путем переподготовки через институт повышения квалификации) получить возможность для поступления на режиссерский факультет ГИК.

Несколько проще обстоит дело с подготовкой **операторов.** Здесь не потребуется таких решительных изменений, как на других факультетах. Практика показала, что профиль оператора в основном укладывается в систему вузовского образования и что гиковцы, окончившие операторский факультет, довольно хорошо осваивают производство.

Но и на операторском факультете следует несколько повысить требования к кандидатам на учебу.

Во-первых, необходимо, чтобы каждый поступающий уже был готовым фотографом, и при том не просто техником, но и с явно определившимися творческими задатками.

Во-вторых, принимать только с серьезными знаниями предметов физико-математического цикла в об'еме полной средней школы.

Наряду с подготовкой перечисленных выше специальностей, реорганизованный ГИК должен поставить вопрос, совершенно правильно выдвинутый т. Волощенко (ст. «Причины неудач», газ. «Кино», № 25), о подготовке высококвалифицированных **киноведческих кадров.**

Таким образом, если будет принят намеченный проект реорганизации с добавлением, предложенным т. **Волощенко**, то структура нового ГИК (в его учебной части, о научно-исследовательской нужно говорить особо) будет выглядеть примерно так:

режиссерский факультет (надвузовского типа),

киноведческий факультет (надвузовского типа),

операторский факультет (вузовского типа),

сценарные курсы,

мастерские актеров высшей квалификации.

★

Но кроме творческих кадров художественной кинематографии, нам нужны еще кадры для хроники, для учебной фильмы, для мультипликации и т. д.

Реорганизация ГИК (плюс создание актерских мастерских при кинокомбинатах) не решает проблемы подготовки этих кадров.

И о них придется поговорить специально.

НИКОЛАЙ ЛЕБЕДЕВ

Маленькие трудности и большие прорывы

Кинопроизводство отличается неумением сочетать перспективные мероприятия с конъюнктурными, плановые — с оперативными.

В каждый данный момент внимание фабрик бывает занято теми вопросами, которые являются актуальными для сегодняшнего дня. Оперативная работа поглощает все время. В лучшем случае перспективные мероприятия связываются с борьбой за промфинплан текущего квартала. Но зачастую перспективные мероприятия, рассчитанные на сколько-нибудь длительное время, как правило, не предпринимаются.

Если бы хоть часть времени и усилий, которые приходится тратить на оперативные мероприятия по урегулированию конфликтов и бед, возникающих из-за использования театральных актеров, была потрачена на длительные мероприятия по воспитанию киноактера, вопрос этот уже был бы снят с мертвой точки.

Вся беда заключается в том, что, поглощенные заботами текущего производственного дня, все мы захлебываемся в потоке крупных и мелких потребностей текущей минуты. Поэтому даже тогда, когда нам удается выбраться из прорыва, мы обычно не ликвидируем причины, вызвавшие прорыв. Поэтому прорывы возникают снова и снова.

Укажем на несколько конкретных примеров из области узких мест, которые можно без особых и чрезвычайных усилий устранить радикально раз и навсегда.

Почти в каждой звуковой картине возникает задача записи общего фона (музыкального или шумового). Необходимо, например, для ряда отдельных синхронных кусков (разговора) записать ряд отдельных реплик на фоне непрерывного вальса. Так как вальс нельзя заснимать по кусочкам, соответственно отдельным монтажным кускам разговора, то каждый режиссер начинает «химичить» по-своему. Один берет быка за рога и делает возможным невозможное — записывает музыку по кусочкам. Другой снимает разговорные планы немыми, а затем синхронно их озвучивает вместе с музыкой. Третий комбинирует обе предыдущие возможности. Четвертый придумывает нечто уже совершенно особенное, непонятное, снесшибательное, но равное по качеству эффекта предыдущим трем случаям.

Между тем аппарат перезаписи «Перекординг», сконструированный А. Ф. Шориным, полностью ликвидирует все эти трудности и производственно стандартизует и упрощает до минимума технику выполнения, открывая при этом неисчерпаемые богатства творческих возможностей.

Вопрос об этом поднят на Потылихе уже три с лишним года назад, но «Перекординга» до сих пор в Комбинате нет.

Как известно, при настоящем техническом состоянии звукозаписывающей аппаратуры снимать синхронно на натуре неудобно, дорого, долго и в отдельных случаях просто невозможно.

И все же, превозмогая трудности, один режиссер храбро выезжает со всем своим звуковым оборудованием на улицу, другой везет звуковое оборудование к нужной ему опушке, третий — к облюбованному озеру, четвертый — в необходимый ему сад. Но так как синхронно снимаются обыкновенно средние, а еще чаще первые и крупные планы, то поэтому обычно в кадре остается от улицы кусок тротуара с водосточной трубой, от опушки — ствол дерева и кустик, от озера — отражение облака в воде, от сада — кусок клумбы и скамейка. Так неужели же вати рощу, сад, озеро и улицу нельзя иметь на территории своей фабрики, особенно, например, на Потылихе? Вопрос приведения фабричной территории в состояние, годное для с'емок, об'ектов, повторяющихся из картины в картину, — актуальнейшее и вместе с тем легко выполнимое мероприятие. А то ведь бывает и еще один выход из положения, которым приходится пользоваться в соответствующих случаях: строить натуру в павильоне. Так не стоит мелиться с надлежащим оформлением фабричной территории. В этом вопросе (на основании намечающейся практики) нужно предостеречь от непонятной перспективности планирования. Вопрос о древонасаждении надо разрешать обязательно путем пересадки взрослых деревьев, как это проделано за последние два года на некоторых улицах и бульварах Москвы.

Для выездов звукоаппаратуры на натуру надо оборудовать передвижной стационар. А то сейчас звукоаппаратура всякий раз погружается на грузовик, вроде мебели, перевозимой на дачу. Если отдельно существует грузовик (и даже автобус) и отдельно звукозаписывающий аппарат с усилительным хозяйством, то нельзя ли, чтобы вместе они составили передвижной стационар? В Межрабпроке до этого уже додумались.

Почти в каждой уважающей себя картине имеется хотя бы одна снятая на натуре панорама. И для каждой такой панорамы каждая группа придумывает соответственные технические средства выполнения. В каждой группе конструируется для соответственного случая тележка и дорога (настилы, деревянные или металлические рельсы и т. д.). Необходимо на фабрике иметь комплекты панорамной дороги (деревянные рельсы, разного типа закругления и т. д.) и специальную, а не кустарно сконструированную тележку.

Наконец, еще один вопрос. **А. Ф. Шорин** сконструировал превосходный аппарат, шутливо названный «скоблилкой» («Шорифон»). Аппарат этот чрезвычайно облегчает работу над звуковой фильмой. Он выскабливает на любой пленке (засвеченной, использованной, бракованной, уже содержащей изображение) звуковую дорожку и тут же воспроизводит записанное на громкоговоритель. Скоблилка использует одну и ту же пленку для восьми записей, 100 метров любой бракованной пленки достаточно для записи 800 метров фонограммы, к тому же немедленно производимой любое количество раз. Скоблилка недорога, проста в обращении и портативна. Легко представить себе значение этого аппарата для предварительных проб, репетиций, экспериментов и т. д., не говоря уже о его значении в соединении с аппаратом перезаписи. Мы уже четыре месяца назад слышали скоблилку в действии, в лаборатории А. Ф. Шорина. Так почему же ее до сих пор нет у нас на фабрике?

А. МАЧЕРЕТ

Исполнить в срок

Конференция по вопросу технической готовности Кинокомбината к проведению III и IV кварталов дала большое количество конкретных деловых предложений по цехам.

Поставлен вопрос об изменении штата цеха звукотехники и норм оплаты труда.

Перед вышестоящими организациями ставится вопрос о предоставлении новой аппаратуры. К первому июля должны поступить два звукозаписывающих аппарата, к первому сентября—аппарат перезаписи «Перекординг» и к 1 ноября — 5 микрофонов. К 1 июля должны быть отремонтированы два аппарата 41-б и к 1 августа — 1 аппарат СГК.

Обусловлен конкретными сроками ремонт усилителей из звукомонтажного стола «Дебря» и переделка усилителя ОСА-136 под проекцию.

Намечен ряд мероприятий по ремонту и приведению в порядок проекционной аппаратуры.

В правом ателье и в ателье хвостовой части не позднее 1 августа решено установить звуконзолирующие стены и произвести к 1 сентября акустическое оборудование ателье хвостовой и центральной частей, разделив их вместо существующих ворот звукопроницаемой стеной и звукоаппаратными. Такую же стену намечено поставить для отделения центрального ателье от немого ателье головной части, оборудовав последний акустическим заглушением. К 1 сентября намечено оборудовать студию озвучания головной части здания.

Всем директорам художественных фабрик и технической фабрики предлагается, как правило, сдавать заснятый материал по окончании первого рабочего дня. В случае спешки работы сдавать в течение рабочего дня.

ОТК копировальной фабрики предлагается, как правило, сдавать всем операторам по всем заказам (негатив, позитив и фонограмму) оценку технического и качественного состояния материала, что положит конец безответственному сваливанию друг на друга вины за брак.

Директорам художественных фабрик предлагается заключить к 1 июля локальные договора на текущую работу, ознакомясь предварительно с графиком исполнения всех работ.

Для поднятия качества текущей работы копировальной фабрики с'емочным группам предлагается до начала с'емок давать для ознакомления сценарий с операторской и режиссерской экспликацией.

Техническая конференция отмечает возмутительный факт отхода в выработке отечественной пленки от норм, ранее утвержденных по техническим и качественным требованиям. По этому вопросу конференция вносит ряд конкретных поправок.

Решено обратиться в НИКФИ с предложением выработать нормы пленки для звукозаписи.

Имеющиеся возможности электроотдела и осветительского цеха недостаточны для обеспечения с'емочных групп в III и IV квартале из-за недостатка электроэнергии, осветительной аппаратуры, кабеля, углей, рабочей силы и т. д.

Для электроотдела необходимо прежде всего получить дополнительную мощность электроэнергии, не менее 1000 киловатт. В часы «пик» необходимо получить дополнительную мощность не менее 500 киловатт.

Необходимо ввести в строй постоянную электроподстанцию с введением в эксплоатацию не менее 6 ртутных выпрямителей, которые должны быть обеспечены запасными частями, и поставить в электроподстанции конвейер. Необходимо закончить работы по перекладке кабельной сети с временной подстанции на новую и монтажные работы по вводу в эксплоатацию кабельной и осветительной сети.

Выполнение всех этих пунктов возможно только при соответствующей помощи соответствующих секторов ГУКФ (сектор материальных балансов, технической дирекции фабрики и отдела снабжения).

М.

Сумасшедший рейс

Иллюстрации М. Милославского

Когда просматриваешь продукцию Московского комбината о Севере («Джоу», «Хочу жить», «У берегов Чукотского моря»), невольно возникает вопрос: как случилось, что Чукотская киноэкспедиция, составленная из достаточно квалифицированных работников, имея во главе А. А. Литвинова, опытного «экспедиционного» режиссера, ранее работавшего на Севере, как случилось, что за полтора года работы в труднейших арктических условиях, проявляя подчас подлинный героизм, снял чрезвычайно ценный и интересный материал, потратив импортную пленку, как эта экспедиция привезла картины, мягко выражаясь, ниже среднего качества? Как же это случилось?

К экспедиции начали готовиться заблаговременно. В феврале 1932 г. были заказаны сценарии: **«Сын хозяина земли» — Г. Семушкина и «Хочу жить» — Г. Павлюченко.** Но 23 июня, т. е. **за день до от'езда экспедиции, фабрика квалифицировала оба сценария только как «приемлемые в основном».**

— Там на месте и в дороге доделаете, — напутствовало «либеральное» руководство. Режиссер согласился. Это была его первая игровая по-

— Там на месте и в дороге доделаете, — напутствовало «либеральное» руководство.

становка с актерами, с гримом, с реквизитом, с ассистентом и прочими штуками.

Во дворе фабрики, в столовой, в бесчисленных коридорах слышались такие разговоры:

— Ну как жизнь?.. Духота, знаете, пыль...

— Слушайте, хотите ко мне ассистентом?

Или:

— С кем работаете? Да плюньте вы!.. Едем со мной, мне как раз нужен оператор... Прекрасная экспедиция, двойные суточные...

Так составлялась группа. Оператор, ассистенты оператора и режиссеры, помреж и помадминистратора были включены в группу за три-пять дней до от'езда. И, конечно, никто ничего не знал, не делал, да и делать не мог. Смета была составлена «предварительная», т. е. для проформы. Режиссерских сценариев не было, не было, значит, и плана работ. Экспедиция выехала на авось.

Уже в вагоне по дороге во Владивосток выяснилось, что помощник администратора — актер, и поехал, главным образом, сниматься, а администраторские обязанности — так, между прочим.

— Ну, что ж... — вздохнул режиссер, — придется ввести для него эпизод, дать ему роль...

Другой актер, шестидесятипятилетний старик, взял на себя обязанности гримера и получил за это двойную ставку.

— Гримировал я в молодости, лет сорок назад, — гудел он, — когда был премьером в пятигорском театре... Теперь позабыл малость...

— Так ведь то театральный грим, а то кино...

— Ну, станет там на Чукотке кто разбирать... (?!).

Поэзжая к Владивостоку, группа одолела, наконец, рыхлое и вязкое месиво сценариев. Ознакомились.

— Но ведь по этому... нельзя снимать, — убежденно похлопывал по толстенной кипе печатных листов оператор.

— Мы переделаем, я получил право от авторов на любые переделки...

— Слушайте, хотите ко мне в ассистенты?

— Но зачем было ехать с таким зарахлом? — не унимался прямолинейный оператор.

Режиссер помялся.

— Надоело сидеть сложа руки... иначе и не поехали бы...

Странное, если не сказать больше, признание. Странные авторы сценария, предвидевшие неизбежность переделок и давшие авансом это право режиссеру. Странное, наконец, руководство, знавшее обо всем этом и все же отправившее экспедицию!

Хмурым сентябрьским утром, после долгого пути аварий и льдов показались, наконец, в тумане скалистые берега Чукотского полуострова.

Уже в окружном центре (г. Анадырь) на читке в партийном комитете выяснилась полная несостоятельность спецнарного портфеля экспедиции. Работники Севера сначала разводили недоуменно руками, а потом просто хохотали, слушая спецнарные перлы. И это, несмотря на многие исправления, сделанные уже в пути. Единодушный вывод гласил: авторы спецнариев (а в особенности автор «Хочу жить») пользовались литературными источниками сомнительного достоинства: либо поверхностно и искаженно рисующими быт, условия работы и классовую борьбу на Чукотке, либо очень устаревшими и относящимися к дореволюционному прошлому (например, книга Тан-Богораза). В спецнариях нет сюжетной ясности. В ряде мест — грубейшая агитка и т. д. и т. п.

А вскоре сказались и результаты подготовки «на авось». Выяснилось, что на роли чукчей годятся только актеры китайского театра, взятые во Владивостоке. Попробовали было достать парики, отобранные в Москве лично режиссером. Все до одного... блондинистые. Это для чукчей-то! Да

... Гримировал я в молодости лет 40 назад, — гудел он...

плюс еще «квалифицированный гример из пятигорского театра сезона 1893 г... Конечно, перед от'ездом из Москвы фабричные мастера могли бы сделать грим чукчей, но такие вещи, конечно, не делаются за три дня до от'езда.

Словом, спецнарий опять переделали: убрали чукчей, ввели русских. И кое-как, спотыкаясь о всякие неполадки и неувязки, начали снимать. Руководство гримерным делом взяли в свои руки... операторы. Но тут нежданно и негаданно открылась новая беда, и беда самая серьезная. По рабочему плану (весьма, конечно, условному) на с'емку трех фильм приходилось около 65 с'емочных дней. А по метеорологическим сводкам среднее количество солнечных дней в году на Чукотке — 45. Причем рабочий план был составлен из расчета 40 — 50 кадров в с'емочный день. Переезды, освоения об'ектов, технически трудные с'емки (охота, шторм, пурга и т. п.) в расчет не принимались. Положение создалось тяжелое. И результатом его явилась крайняя мера: спецнарии стали сокращать. Выкидывали целые сцены, эпизоды, отдельные планы: переносили натуру в павильон (т. е. попросту откладывали на Москву). В ущерб качеству, с единственной целью: скорей, скорей! Характерно, что по всем трем картинам за все время экспедиции не снято ни одного дубля, ни одного варианта. Впрочем, у нас на фабрике кое-кто сумел даже такое явное безобразие, об'явить «достижением». Как никак, а сэкономили 30 проц. пленки. Но какой ценой!

А на Чукотке в долгие дни непогоды и простоев, под вой пурги полярными ночами думалось:

— Эх чорт!.. Чтобы позвонить в Москве в Комитет Севера или в Арктический институт, спросить... Не додумались...

У операторов дело обстояло не лучше. Автомат «Кинамо» (не говоря уже о «Лейке») на морозе забастовал. Правда, солнечный «Дебря» не славался, но и с ним были случаи поломок, к счастью, незначительные. Впрочем, это не рассеивало опасений. Ехать в далекую полярную экспедицию снимать три картины, работать в тяжелых неизведанных условиях, не имея связи с материком в течение года, и рассчитывать при этом на один аппарат!»... А технически невероятно трудные с'емки в торосах, проезды на морозе в 40—50°,—ведь при этих условиях возможные поломки становятся почти неизбежными. Так оно и было. Несколько раз буквально чудом предотвращалась катастрофа с аппаратом. Несколько раз работа экспедиции была на волоске от полной неудачи, от перспективы вернуться в Москву ни с чем. За все это участники чукотской киноэкспедиции приносят благодарность тогдашнему техническому директору фабрики **Даревскому.** Это он, несмотря на просьбы, уговоры и даже угрозы, отправил экспедицию с одним аппаратом. Разумеется, отсутствие второго аппарата, с которым ассистенты режиссера и оператора могли бы снимать параллельно, также сильно повлияло на «темпы» работы и, значит, на качество ее.

Возвратясь в Москву, по настоянию дирекции режиссер Литвинов согласился по «встречному сверхударному» плану в 6—8 дней закончить одну из картин («Джоу»), досняв 400 кадров, т. е. больше половины фильмы. Никто из руководства не задумывался над этим чудовищным искажением принципа ухарничества. Обязательство режиссер выполнил. Были ночи, когда группа ставила «рекорд», снимая до 80 кадров. Снова вылетали сцены и эпизоды. Снова актеры работали без репетиций. Снова монтажные разработки, заменяющие режиссерский сценарий, заготавливались за полчаса до с'емки. И над всем этим, вылившимся в сплошную бестолочь и безобразие, творческим процессом снова довлел призыв: скорей! скорей!

Так «ударным» приемом Чукотская группа выполнила свой план на... 175 проц. В системе же фабрики план был выполнен на 100 проц. Это, кажется, за все время существования фабрики. Директор т. Соколов сказал по сему случаю прочувствованную речь...

И картины все-таки не были выпущены в срок. Они перекраивались, переделывались, латались надписями, переснимались, «укреплялись» крупными планами и т. п. И у самих работников группы и у дирекции было такое чувство: вот, мол, сделали дрянь, но надо выручать с полки... Подлатали, подкрасили... Может сойдет?..

А выводы? Критика, например, высказывается прямо, без обиняков: «Фильма «Джоу» сильно разочаровывает. На ней лежит печать беспомощной эклектики и творческой беспомощности».

И зачем было ездить так далеко?.. Все это можно было снять здесь, в Москве.

В картине о Севере 60 проц. московского павильона!

Характерный факт: по картине «Хочу жить» из жизни кочевников-оленеводов экспедиция не смогла снять самого главного — оленей. Официальная причина — суеверие полудиких кочевников и кулацкая пропаганда, сорвавшие с'емки. Однако для этнографического киноочерка «У берегов Чукотского моря» оленей снять удалось. Повидимому, кулацкая агитация и суеверие чукчей относились только к определенному киножанру?!

Действительно, зачем было ездить?

Р. ЦЫГАН.

Ателье мод" на Потылихе

В Веневе открылся первый постоянный колхозный театр, в котором будут играть Шекспира.
В башкирской избе появились одеколон и зубная щетка.
На страницах «Правды» беспощадно осмеяны москвошвеевские бюрократы, пытающиеся одевать строителей социализма в неудобные и некрасивые костюмы.
И только до костюмерной Потылихи еще не дошла культурная революция. Вот как представляют себе на Потылихе героев второй пятилетки социализма.

Рис. М. Милославского

Ударница — Рабочий — Служащий — Колхозник — Рабфаковец

Петр Виноградов выбирает костюм

Даже закоренелый Москвошвей под всеобщим нажимом стремится лучше одевать потребителя, выросшего из толстовки и стандартного платья со знаменитым «директивным бантиком», прославленных Ильфом и Петровым.

Одно дело—Москвошвей, другое дело—костюмерная Московского кинокомбината.

Костюмерная крупнейшего кинопредприятия Советского союза до сих пор не усвоила, что элегантное, красивое платье нужно не только для костюмировки классовых врагов, что люди второй пятилетки, герои «Окрыленных людей», «Джаза», «Частной жизни Петра Виноградова», всех снимавшихся и снимающихся на Комбината фильм, хотят и должны быть красиво одеты.

Костюмерная обладает богатым ассортиментом «костюмов колхозников», «костюмов рабочих», даже, говорят, «костюмов оборванцев». Есть серые шинели, толстовки, сапоги-гармошки, мятые кепки, мешковатые брюки. Это, конечно, нужно. Но нехватает приличных костюмов, хороших пальто, дамских платьев, мягких шляп, приличных кепи, красивых галстуков, которые тоже нужны.

Костюмерная—одно из хронически больных мест обслуживания с'емочных групп Потылихи. Только привычкой можно об'яснить непостижимое равнодушие, с которым терпят эту безобразную хромоту. Так привыкли, что уже не удивляются, что, имея свою костюмерную, приходится заказывать и добывать на стороне все сколько-нибудь сложные вещи.

Без всякого сомнения, было бы проще, дешевле и целесообразнее взять в штат несколько высококвалифицированных портных и самим шить нужные для с'емок костюмы.

Если трудно с современными костюмами, то с историческими просто невозможно. Кое-какие исторические костюмы имеются, но ассортимент и качество их неудовлетворительны.

М. Роом не хотел превратить «Пышку» в выставку хлама, и поэтому костюмы пришлось заказать в Госснабтех. Только вещи попроще были сшиты в фабричной мастерской. Помимо фабричной костюмерной была одета и «Петербургская ночь».

Ассортимент костюмов плох. Плохо и с хранением костюмов.

Более чем неудачно выбрано помещение для склада. Неужели во всем огромном здании Комбината не нашлось ничего лучшего, чем сырое грязное помещение, без вентиляции, совершенно негодное для хранения костюмов?

Костюмерная свой промфинплан выполняет, ибо на Потылихе выполнение промфинплана не находится в прямой связи с основной целью работы — обслуживанием с'емочных групп. За 1933 г. прокат костюмов по фабрике дал 40 тыс. прибыли и прокат на сторону—21 тыс. рублей. Костюмерная все время дает солидную прибыль. В то же время группы справедливо жалуются на недостаток костюма и высокие расценки.

Кинокомбинатом запущено в производство более 10 фильм. С'емочные группы ждут от техбазы встречного плана. Как ответит костюмерная—неужели повышением цен на прокат костюмов?

Производству нужен не склад тряпья, а высококвалифицированная художественная мастерская.

ЛЕН—А

Готова ли техническая фабрика?

Наиболее целесообразной в условиях кино была бы поточная система производства, которая обеспечивает равномерность загрузки павильонов и правильный производственный режим кинопредприятия, без штурмов и авралов. Из-за недостатков внутрифабричного планирования и из-за задержек со спецнариями производственный план Московского кинокомбината построен на текущий год как раз на обратном принципе.

Первый квартал ушел на ликвидацию прошлогодних «хвостов» и на доработки спецнариев. В конце первого и в начале второго квартала в производство запущена со значительным запозданием против плана целая группа фильм, которые должны встретиться в начале осени в павильоне. Такое положение невольно напоминает о прорывной сумятице последних двух кварталов прошлого года, когда в павильоне столпились, мешая друг другу работать, все незаконченные в срок фильмы, когда группы неделями простаивали в ожидании своей очереди на павильон.

По инициативе оргбюро фабкома, на-днях состоялась (правда, с некоторым запозданием) конференция по вопросу готовности технической фабрики Кинокомбината к реализации программы текущего года.

Директор технической фабрики т. Николаев сделал обширный доклад, давший полную картину технического состояния Комбината.

Тов. Николаев справедливо обрушился на строителей Потылихи. Размещение помещений требует бесконечной ходьбы и отнимает массу времени. Например, монтажные комнаты построены в одном крыле, а просмотровые—в другом. Складские помещения не приспособлены для хранения, в них все плесневеет. Кто снимает на Потылихе звуковые фильмы, знает, насколько эта кинофабрика неудобно построена со стороны акустической.

Выполнение программы упирается прежде всего в количество павильонной площади. В сентябре УКС должно дать новую павильонную площадь. Надо отгородить коридоры, разгородить павильон, настлать полы. **Но строительство ведется черепашьими темпами. УКС систематически не соблюдает сроков.**

Аппаратный парк необходимо пополнить аппаратами новых марок. Из восьми звукозаписывающих аппаратов 7 аппаратов старых систем. На фабрике нет аппарата звукоперезаписи «Перекординг». Плохо с осветительной аппаратурой. Кабель пришел в состояние полной негодности, но поставщики резко отказываются в отпуске его. Кулиновский завод систематически поставляет плохие угли. Неудовлетворительно снабжение электроэнергией. Все это сильно затрудняет возможность выполнения плана.

Фундусное хозяйство в полном упадке, декорации не ставят, а строят каждый раз заново. Тов. Николаев называет способы постройки архаическими. Вместо того чтобы обтягивать декорации материей, что и проще и быстрее, в конечном счете дешевле (газета «Кино» писала об этом еще в прошлом году), их штукатурят и оклеивают. А краски и бумага — дефицитные товары.

Организация труда хромает. Нет технического нормирования. Практикуются отсталые формы труда и оплаты. Нет поощрительно-премиальной системы. Трудовая дисциплина стоит на самом низком уровне.

А главный недостаток в работе техбазы—это ее отрыв от производственного процесса, ее организационная независимость и изолированность от с'емочных групп, об'единенных в самостоятельные фабрики. С другой стороны, и творческих работников можно упрекнуть в потребительском отношении к техбазе. Это дало в апогее дело Роома, в котором потребительские тенденции были доведены до преступления. Режиссеры недостаточно интересуются техникой и возможностями овладеть ею. **Г. В. Александров**—чуть ли не единственное счастливое исключение.

Тов. Николаев и дал анализ, но не дал предложений. Он правильно указал на то, что в то время как группы вступают в производство, техническая фабрика еще не готова, но он не наметил конкретных путей подготовки техбазы к осенней работе.

Какие меры надо принять, чтобы заставить УКС хорошо, по-социалистически работать?

Что делается, чтобы добиться от МОГЭС отпуска потребного количества энергии?

Какие меры предпринимаются в отношении заводов-поставщиков?

Многочисленные выступления творческих и технических работников дали исчерпывающе ясную картину неудовлетворительного состояния производства.

Нет здорового хозрасчета. Внутрифабричное планирование неоперативно и недальновидно. Отсутствие органической связи между с'емочными группами и технической базой ведет к функционалке. Отсутствует элементарная трудовая дисциплина, без которой и говорить не приходится о культурной обстановке на фабрике, о творческой атмосфере, которая, казалась бы, сама собой подразумевающейся на предприятии, производящем высокоидеологическую продукцию. Об этом с большой убедительностью говорили тт. **Даревский, Марьин, Роом, Журавлев** и др.

О плохом качестве постановочных работ, о плохой работе лаборатории, о неудовлетворительном положении с аппаратурой говорили тт. **Щербаков, Мачерет, Сахаров, Семенов, Бумин** и др.

Тов. **Саврасов** с большой резкостью поставил вопрос о качестве планирования и организации труда.

Жалобы все те же, что и год и полтора назад. Только примеры приводятся другие.

Но конференция не ограничилась разговорами. Главная тяжесть работы была перенесена в секции, которые дали конкретные письменные предложения, являющиеся при условии соблюдения сроков конкретной программой действия.

Тов. **Алейников**, представитель художественно-производственного отдела ГУКФ, вновь поднимает нереализованный до сих пор вопрос о техпромфинплане. Группы уже подошли к составлению генпланов. А техническая фабрика еще только заявляет о своей неполной готовности к реализации этих генпланов. Необходимо добиться того, чтобы и техническая фабрика составила производственно-технический план на каждую фильму, с указанием точных сроков для проведения каждой работы. Это и будет техпромфинплан. Тов. Алейников дал от имени производственного отдела ГУКФ обещание оказывать группам и технической фабрике конкретную, деловую помощь.

Секретарь парторганизации тов. **Хаберов** сделал ряд вполне конкретных указаний по увеличению коэфициента полезного действия технической базы. Тов. Хаберов заострил внимание конференции на вопросах организации труда, введения трудиспциплины, ликвидации обезлички, финансовой дисциплины и на других моментах, реализация которых обеспечит выполнение плана без всякой штурмовщины.

Конференция закончила работу. Самое опасное, чего надо бояться теперь, чтобы ее результаты не остались на бумаге. Стремление превратить конференцию в словесные упражнения, играющие роль предохранительного клапана (выговорились, облегчились), несомненно кой у кого будет. Это надо пресечь и этого не будет, если **конкретные предложения, разработанные на секциях, будут суммированы, обусловлены точными сроками и практически осуществлены.**

Парторганизация должна сейчас же организовать действенный контроль за проведением решений конференции в жизнь.

Е. КУЗНЕЦОВА.

... Но ведь по этому... нельзя снимать...

„Крестьяне"

ПОЭМА О НОВОЙ ДЕРЕВНЕ

Оптимистическая трагедия» Вишневского до постановки имела большую критику. Пьеса была напечатана. Ее читали, обсуждали, к ней было привлечено внимание. А ведь проблемы и образы «Оптимистической трагедии» не так уж значительны по сравнению с проблемами и образами «Крестьян» Большинцева, Портнова и Эрмлера. Однако «Крестьян» читали только в производственном порядке, они нигде не напечатаны.

В печати сценарий почти не обсуждался. Попытка редакции развернуть широкое обсуждение сценария не удалась. Очень мало людей его читали. А как много получили бы режиссер и вся группа от такого обсуждения!

Привлечение писателей в кино, «рассекречивание» киноспецифики, поднятие значения сценария и кинодраматурга, наконец, повышение качества наших кинокартин — все это настоятельно требует печатания сценариев.

«Крестьяне» продолжают линию «Встречного» в смысле вгрызания в текущую действительность. Победа «Встречного» является победой начал социалистического реализма в киноискусстве. Режиссеры «Встречного» дали живую заводскую действительность, живых людей. Оттого так волнующе убедительны художественные образы «Встречного». Оттого эта картина заслуженно считается первой значительной картиной периода первой пятилетки.

Эрмлер и его группа поставили перед собой одну из самых сложных задач: создать образы людей, строящих социалистическое сельское хозяйство, создать художественные образы людей, которые только складываются. Это труднейшая задача. От художника требуется огромная наблюдательность, большая политическая зрелость и большевистское понимание действительности. Авторы сценария не зря посидели в колхозе, они держали колхозную жизнь в своих руках, они нащупали ее пульс. То, что так удивило т. Брика [1], повидимому, имеющего недостаточное представление о колхозе, в сценарии является как раз наиболее сильной стороной. Тов. Брику смешно, что «девки в туфлях на высоченных каблуках и с шелковыми чулками в руках». Очень жаль, что т. Брик не интересуется продвижением товаров в район. Он бы тогда узнал, что шелковые чулки и городские туфли прекрасно одеваются на ноги колхозниц, он бы убедился, что авторы «Крестьян» прекрасно умеют видеть, понимать и претворять это в художественные образы.

А слышал ли т. Брик о колхозных парках культуры и отдыха? Об обедах для «знатных людей» колхозов?

«Анисим угощает пельменями», — сомневается т. Брик. — «это занятная мелочь и подробность». Нет, т. Брик, это не мелочь, это элементы колхозной действительности, которую авторы «Крестьян» сумели переложить в произведение искусства. Да, начполитотдела и правленцы угощаются пельменями, и надо полагать, что Эрмлер сумеет показать, как выглядит зажиточная жизнь в колхозе.

Два человека поставлены друг против друга, вокруг них и через них проходит жизнь колхоза. Новый человек, поднятый к жизни колхозом и уходящий от жизни, раздавленный колхозом: Варвара и Герасим. И опять т. Брик недоумевает: «Чем обусловлено вредительство Герасима? Только ли социальным происхождением и мстительностью натуры? Связан ли он с какими-либо контрреволюционными группами или действует индивидуально, на собственный риск и страх? Чем об'ясняется его горячая любовь к Варваре, женщине совершенно другого, враждебного ему склада? Как это он, без всякой предварительной обработки, сразу выплеснет ей всю свою контрреволюционную идеологию? Как это он так легко убивает свою горячо любимую жену? И, убив, продолжает хитрить и вредить, как ни в чем не бывало. Это не колхозный животновод, а исчадие ада!».

Мы привели эту длинную выдержку из статьи т. Брика потому, что она касается основного содержания сценария, его души, которая движет всю вещь. В этой выдержке собрана вся ошибочность оценки тов. Брика.

Свинопас в доктябрьской деревне — последний человек. Дети бедноты вместо школы пасли кулацких свиней. В Советском союзе колхозный «свинопас» награждается орденом Ленина. Колхозница Варвара, та самая Варвара, которая носит шелковые чулки и городские туфли, с исключительной преданностью, любовью и энтузиазмом выращивает колхозных свиней. Для Варвары колхоз — начало ее замечательной жизни. В колхозе — все, вся молодая интересная жизнь. Она любит колхоз с той же силой, с какой ее старшие братья ненавидели белогвардейцев. Она так же дерется за социалистическое сельское хозяйство, как ее братья дрались в гражданскую войну. Враг колхоза — ее личный враг. Да иначе и не может быть, потому что в колхозе сосредоточена вся жизнь Варвары. Этот образ нового человека, вырастающего в борьбе за социалистическое сельское хозяйство, в борьбе против остатков капиталистического наследства, образ Варвары прекрасно удался авторам. Вот колхозная скотница — она вырастает в символ новой жизни, нового человека, созданного победой социализма над капитализмом.

Любовь скотницы — да ведь это же старая тема подлейших анекдотов! Любовь в свинарнике—сколько старых хамских песен по этому поводу. Беднячка-скотница в помещичьей деревне была лишена права на «красивую» любовь. Свинарник принижал личность скотницы, топтал в грязь ее любовь.

С какой трогательностью и тактом авторы показали Варвару в свинарнике, ее встречу с Герасимом! Колхозный свинарник — социалистическое добро, и Варвара работает с достоинством, с большим самоутверждением к себе и своему труду в этом свинарнике.

Но т. Пакентрейгер [2] удивлен, как Варвара полюбила классового врага?

Если бы Герасим действительно выступал перед Варварой, как классовый враг, она его не могла бы любить. Мы видели, кто такая Варвара, мы знаем, как она борется за колхоз. Но в том-то и дело, что этот классовый враг выступает без кулацкого оскала, что он говорит не кулацкие слова, он тщательно маскируется под настоящего колхозника. И как только Варвара узнает в нем классового врага, она нисколько не колеблется и хочет его немедленно раскрыть. В сценарии нет и намека на драму Варвары, вследствие ее любви к кулацкому вредителю.

Тов. Брик допрашивает: как это Герасим выплавливает без предварительной подготовки свою кулацкую идеологию? Как это он так легко убивает горячо любимую жену?

В своем явно пристрастном отношении к Герасиму т. Брик ставит такой вопрос: связан ли Герасим с контрреволюционными группами?

Этот последний вопрос задан «вообще» потому, что он непосредственного отношения к теме не имеет.

А если Герасим связан, какие последствия это могло иметь для сценария?

Авторы сценарии дали смелую трактовку образа Герасима. Герасим раздавлен, но он еще жив, он кусает, он отравляет своим ядом. Герасим вынужден маскироваться, он приспосабливается к условиям. Он ненавидит колхоз и новую жизнь с поистине звериной силой, чем ее любит колхозница Варвара. В Герасиме жив эксплоататор, угнетатель, который притался и надеется на лучшие времена. Ему приходится вести тройную бухгалтерию, которую он взял на себя. И нет никакой необходимости дорисовывать образ Герасима появляющейся матерью.

Такие, как Герасим, живут тройной жизнью. Одна жизнь — действительность, враждебная, чуждая, та действительность, которая противостоит всем устремлениям и надеждам обломков эксплоататорских классов. Но Герасимы хотят жить, и они входят в советскую действительность в каске. Другая жизнь — это своя, интимная. Герасимы злобствуют и предаются мечтам о мести за ушедшую жизнь. Но это спрятано, никто не должен знать об этом. Третья жизнь Герасима — это его связь с любимой женщиной, перед которой приходится быть настолько осторожным, чтобы она не догадалась об истинном лице классового врага.

— Почему Герасим полюбил Варвару, — спрашивает т. Брик,—этого чуждого ему человека? Авторы дали смелую трактовку образа Герасима, и никак не желают навязывать зрителю свой подстрочник для об'яснения всех его поступков. Авторов не столько интересует психологический анализ состояния Герасима, сколько образы новой деревни. Классовая борьба, формы этой борьбы, расстановка сил даны в сценарии наиболее ярко в художественных образах. Не политическая агитация, не политические лозунги даны в сценарии, а характеры людей, вырастающих в борьбе за колхоз, за социализм. Зритель без назойливой подсказки авторов сделает правильные политические выводы из этой картины. Более существенный вопрос: почему Герасим разоткровенничался перед Варварой и почему он ее убил?

Герасим с своей тройной жизнью не всегда удерживается на канате, не всегда удачно балансирует. Он думал использовать Варвару как свое оружие. Сильное чувство, постоянно живущее в Герасиме, — это ненависть к социализму. Ему все подчинено. Во время гражданской войны Герасим дрался против нас в белой армии, теперь дерется против нас на всех участках социалистического строительства, куда удалось проникнуть. Герасим убьет десяток Варвар, если это ему необходимо, в здесь была необходимость: Варвара хотела его разоблачить. Убийство Варвары — самое сильное место в сценарии.

Тов. Брик, очевидно, плохо знаком с приемами и формами классовой борьбы кулачества против колхоза. Сотни и тысячи убийств совершили Герасимы. Они жгли, убивали, калечили, они пытались запугать бедноту, батрачество, чтобы использовать их против советской власти. Сколько страшных зверств совершили Герасимы, а т. Брик удивляется, как это Герасим мог убить любимую женщину?

Тов. Пакентрейгер остановился на образе Егорки. Мы считаем, что в основном т. Пакентрейгер правильно подошел к этому образу. Его опасения за излишнюю криминальность Егорки имеют основания. Егорка слишком обезволен. История с оставленным ножом — неубедительна. Авторы должны найти иное решение для подстрекательства Егорки на убийство Николая.

Очень неудачен образ матери Герасима. Неудачен он вдвойне: он выпирает из сюжета, как шило из мешка, он дан в неправильном политическом свете. Мать понадобилась только для того, чтобы аргументировать происхождение Герасима, поэтому она появляется вдруг и исчезает. Разбитая женщина, которая на старости лет лишилась своего угла, от которой и сын отказывается,—такой образ никак не является правдивым образом классового врага. На самом деле в ней живы те же тенденции, что и у сына, она не меньше ненавидит колхоз и социализм, чем ее сын. Люди, проделавшие борьбу за колхоз против кулачества, в совершенно ином свете видят эту мать, хозяйку.

Образ матери дан не с тех позиций, с каких дан сын. Этот образ неверен, он расходится со всей политической направленностью сценария. Мы не требуем от авторов одних черных красок для классовых врагов, мы требуем только классовой правивости в изображении. Разве Герасим не живой человек, а ведь авторам удалось показать лицо настоящего классового врага. Стиль социалистического реализма, которым работали авторы «Крестьян», должен быть выдержан во всем сценарии, во всей картине.

«Крестьяне» заслуживают внимания и с точки зрения сюжетности. Чем крепче сюжет, тем ярче образы. Образы наиболее полны в сценарии там, где сюжет наиболее крепок. Авторы не занимались перелицовкой старых сюжетов, а вргрызались в действительность и переплавили ее в художественное произведение. На всех сценариев, запущенных в производство в 1934 г., «Крестьяне» являются одними из наиболее законченных произведений. Редакция считает, что задача кинофабрики и кинообщественности — помочь группе Эрмлера выпустить первую художественную колхозную картину.

Я прочел удивительную статью О. Брика о сценарии будущей ленты «Крестьяне», написанном одним из двух авторов «Встречного» Фридрихом Эрмлером вместе с тт. Большинцевым и Портновым. Достойно удивления также и то, что эта статья могла появиться без определенного отношения к ней со стороны редакции нашей газеты.

Сценарий «Крестьяне» один из лучших сценариев богатого кинодраматургическими произведениями 1934 г. В обиходе понятие «лучший» всегда относительно Конечно, относительно оно и в данном случае. Тем не менее это утверждение я употребляю совершенно сознательно и ответственно потому, что и творческий путь авторов «Встречного», метод, которым они работают в «Крестьянах», дают действительно лучшие образцы социалистического реализма в кинематографе.

О. Брик не особенно расположен к правильно нами понятой и проводимой занимательности. Его поэтому не удовлетворяет ни сценарий, ни метод, которыми авторы работали.

Что же, тем хуже для т. Брика, тем лучше для метода «Встречного» и «Крестьян», ибо, не размежевавшись с пережитками эстетских и отчасти лефовских настроений, нам — советскому кинематографу — не познять огромных захач, возложенных на наших мастеров эпохой.

Попутно несколько слов о заезжательской критике. Она в правилах т. Брика. Я с ней так же не согласен, как и т. М. Кольцов в его фельетоне, помещенном в газете «Правда» (29 мая).

Считаю, однако, необходимым оговориться, что и с оценкой т. М. Кольцовым картины Эрвина Пискатора «Восстание рыбаков» я не совсем согласен, ибо эту картину, невзирая на большие творческие усилия, вложенные в нее крупнейшим театральным режиссером, я все же считаю неудачной и, что особенно важно, не кассовой.

В своей статье я хочу коснуться не общей темы о форме критики, ибо не отрываю ее (форму) от неверной СУТИ высказываний т. Брика о сценарии «Крестьяне». Я считаю явно вредной пропаганду именно СУТИ. Считаю потому, что она не помогает делу, она не воспитывает наших мастеров, а скорее, наоборот, их дезориентирует. Она не двигает наше искусство вперед, а, наоборот, пытается повернуть его руль вспять, к берегам эклектики и формалистических выкрутасов.

Строки этой статьи поэтому будут посвящены разбору сценария «Крестьяне» по существу.

«Крестьяне» писал т. Эрмлер не один, а вместе с тт. Портновым и Большинцевым.

Мастера выехали в один из колхозов, крепко (лично и общественно) засели там на полгода и, тщательно изучив и отобрав нужный материал, на его основе написали сценарий.

Избранный ими путь — самый правильный. Произведения социалистического реализма не могут возникать иначе, как только из добросовестного изучения конкретного материала. Но сценаристы не просто изложили собранный ими материал. Они правильно его раскрыли: выделили ведущие тенденции, подметили типические черты новых форм проявления классовой борьбы и все это вместе взятое вложили в убедительные и волнующие образы живых людей нашего колхозного сегодня и завтра.

Такова достойная всякого поощрения методика работы над сценарием «Крестьяне».

Теперь о нем самом.

Со стороны идейности, глубины и типичности правдивых, убеждающих и эмоционально волнующих образов сценарий резко выделяется среди многих других сценариев. Это об'ясняется также и тем, что он имеет стройный и интересный сюжет. А ведь в этом — одно из решающих условий подлинного кинодраматургического произведения. Развитие сюжетной линии сценария все время держит зрителя в напряжении. Оно (развитие) идет в нарастании, т. е. обладает свойствами высокодраматургического качества.

В сюжетных линиях сценария нет фабульных провалов, мертвых пасс, настроений «под сурдинку», обычно характеризующих слабость, а зачастую и просто бессилие кинодраматургов отобразить на экране гигантские явления эпохи.

Жанр, который намечает сценарий, если подходить к нему не абстрактно-методологически, а с точки зрения борьбы за передовое содержание и форму, весьма оригинален. Он не окрашен, как это нередко делается, в мрачно-трагедийные тона. Он оперирует с материалом на таком градусе человеческих поступков, страстей и новых общественных отношений, которые, даже поднимаясь до уровня подлинной трагедии и драмы, не только финально, но и в ходе действия разрешаются оптимистически.

Оптимизм дается в сценарии без нанигранной «весельчики», а с неожиданной оригинальностью, характерной для всякого большого образного напряжения. Этот оптимизм бьет здесь родником неожиданных обобщений, даваемых на материале показа реальных людей. И в этом перемежевывании частного и общего нет ничего незакономерного, ибо с точки зрения сюжета и жанра они вполне обоснованы.

Направленность сценария не вызывает у нас возражений. Она оперирует образами, являющимися лучшей формой художественного раскрытия процессов перестройки деревни, новых отношений, ею созданных, и новых форм борьбы там классового врага, рисует портреты новых людей новой, советской деревни в их историческом вчера, сегодня и завтра.

Конфликт, на основе которого строится сюжетное взаимоотношение двух основных фигур произведения — начальника политотдела и кулака, — является мыслимых выражением борьбы классового врага с линией партии в деревне, правильно расставляет силы этой борьбы, является прекрасным отражением стратегии и тактики партийного руководства в деле выкорчевывания остатков влияния классового врага в ходе строительства отдельных колхозов.

Некоторые извилины линий сценария в своем драматическом напряжении доходят до выразительнейшей кульминации. Такими методами авторы дают нам прекрасную поэму о героике и пафосе социалистического строительства на наиболее ответственном участке борьбы политотдельцев с нередко ловко маскирующимся классовым врагом. «вприбежку разбитых», но еще проникающим в колхозы.

Может быть поставлен вопрос: правильно ли поступили авторы, что взяли в качестве драматургической завязки сценария конфликт, возникающий на основе роста зажиточности колхоза, на основе развития наиболее отсталого участка нашего сельского хозяйства — животноводства, в частности, свиноводства?

Законность этого вопроса бесспорна, ибо, если взять всю эту проблему не как драматургическое положение, отталкиваясь от которого мастера вытягивают нить политически и логически правильно развертывающегося хода событий, а как явление хозяйственной жизни колхоза, могут возникнуть и не такие сомнения. Могут, например, совершенно законно сказать, что зачем в условиях, когда животноводство является наиболее важным и вместе с тем отсталым участком, искать конфликта в росте этого дела, и не переключает ли это внимание страны не в ту сторону?

Но в том-то и дело, что авторы сценария взяли данную ситуацию, как основу для показа работы партийного руководства в наиболее трудной и сложной обстановке.

Идя по пути наибольшего сопротивления, они искали в колхозном строительстве конфликта, основанного на противоречиях развития. Они нашли материал для конфликта в образцовой по внешности работе колхоза, куда проник и где некоторое время вредил хорошо замаскировавшийся классовый враг.

Драматургически было бы, конечно, легче взять какую-нибудь более элементарную ситуацию, но тогда она не создала бы необходимого напряжения, она не давала бы почвы для показа значительных характеров и больших человеческих страстей, яркого показа людей, расположенных по разную сторону баррикады, она не давала бы красок для образной обрисовки сложных процессов, наблюдающихся в колхозном строительстве сегодняшнего дня.

Вот почему мы за такую сложную направленность сценария.

Вот почему мы за такие напряженные творческие ситуации.

Наше положительное отношение к сценарию, как к подлинному произведению искусства и как к подлинной драматургии, вовсе не означает того, что мы не видим в нем и отдельных недочетов.

К числу существенных недочетов мы относим все эпизоды с матерью кулака Герасима Платоновича и отчасти мотивировки поведения начальника политотдела в финальной сцене разоблачения кулака.

В этой связи мы считаем диссонирующими все эпизоды с появлением матери кулака. Дело не в том, что образ матери в данном произведении эпизодичен, если не сказать символичен. Дело в том, куда он растет. Мы не против символики, как определенного художественного приема (конечно, если она не отражает в себе мистических черт, а является формой художественной метафоры). В данном случае символический эпизод с матерью может получить совершенно не то звучание, которое намеревались ему дать сценаристы. Мы хорошо понимаем, что эпизодический образ матери дается ими для того, чтобы дорисовать портрет кулака (Герасима Платоновича), чтобы расшифровать хорошо укрывающегося за ширму образцовой работы классового врага.

Но нам также кажется, что авторы забывают одно, что в образе матери заключен весьма важный смысл, идущий не по линии задания сценаристов. Драматизм встречи скрывающегося классового врага с матерью, которая долгие годы искала и, наконец, нашла своего сына, может вызвать не те эмоции, которые хотели затронуть кинодраматурги. Так, данный образ может сместить смысл этой части произведения, может сильно смягчить характеристику его отрицательных героев, может в какой-то степени даже вызвать к ним симпатию.

Возражения против этого эпизода усиливаются еще и тем, что цельность драматургической ситуации не пострадала бы от начи этому образу другой характеристики [1].

Нам кажется, что этот же самый материал должен быть как-то иначе трактован, чтобы не создавать трафаретных проявлений злодейства и геройства. Ведь, как мы указали выше, для всякого сценария основной прием — правдивость, поэтому нет нужды в финальной ноте прибегать к дешевым эффектам.

Третьим серьезным недочетом мы считаем эпизод клятвы, проводимый под руководством одного из колхозных активистов. Дело не в том, что в этой клятве фигурирует в качестве символа икона, а в том, что и сама клятва как акция колхозного коллектива никак не вяжется с уровнем людей, с условиями обстановки, которая в это время была создана в колхозе. А между тем сделанный в сценарии художественно ярко и выпукло такой эпизод может вызвать неверное представление о современной деревне, как о сплошном море неизжитой косности, в котором редкостным, хотя и красочным исключением, звучит голос нового мира в образе и словах иной клятвы комсомольца.

Я меньше всего думаю этим замечанием солидаризироваться с тезой т. О. Брика о религиозно-нравственном «уклоне» сценария и делаю свои возражения только в целях соответствия формы содержанию.

Надо поэтому этот эпизод заменить каким-то другим, конечно, оригинальным, конечно, не снижающим тонуса драматургического напряжения. Вель при поправках легче всего сбиться на упрощенчество. Нетрудно дать совет, что надо исправить в произведении искусства: гораздо труднее об'яснить, как это надо исправить.

В наших неоднократных беседах с авторами сценария мы сделали не одну попытку дать творческие советы такого качества, на уровне которого возникает возможность их использования. Кроме того мы сделали им еще ряд второстепенных возражений по отдельным частностям сценария. Мы сообщили их авторам, и они их приняли к исправлению.

Выводы из всего сказанного мы делаем такие:

1. Сценарий «Крестьяне» является оригинальным произведением советской кинодраматургии, имеющим исключительное значение как по своему содержанию, так и по форме.

Оперируя с материалом социалистической переделки деревни, он дает такой ее показ, какого еще не знал наш кинематограф. Этот показ дается на огромных событиях эпохи через живых людей, строителей новой деревни, в образах и характеристиках осколков вдребезги разбитого кулака, ведущего еще там линию сопротивления.

Разница между сценарием «Крестьяне» и сценарием «Встречный» заключается в том, что «Встречный» был первым шагом пути социалистического реализма советской кинематографии, а сценарий «Крестьяне» является продолжением лучших идейных и жанровых тенденций «Встречного» и преодолением его значительных драматургических слабостей.

2. Напряженность сюжетной ситуации, острота постановки вопросов социалистической переделки современной деревни и роста в ней новых людей, выражающие в сценарии «Крестьяне» линию наибольшего сопротивления в работе сценаристов, являются творчески и политически правильными и должны быть всячески поддержаны и поощрены.

3. Создание фильмы по этому сценарию — дело огромной политической и художественно-творческой важности. При сложности задач этой постановки требуется развернутая критика, внимательное отношение и поощрение работы сценаристов и, особенно, поддержка постановочной работы режиссеров.

Таковы мысли, навеянные критическим разбором сценария, являющегося итогом определенного этапа в создании будущей ленты «Крестьяне», навеянные обстановкой, в условиях которой она и будет продолжаться работа т. Эрмлера.

Поэтому и читатели и т. О. Брик должны нас извинить за резкую постановку вопроса о неправильной критике правильно задуманной и хорошо сценарно уже выполненной коллективом Эрмлера творческой задачи.

БОРИС ШУМЯЦКИЙ

---

[1] См. статью в № 22 нашей газеты.

[2] Газета «Кино» № 23.

[1] В момент, когда статья была написана, мною получен режиссерский сценарий, в котором авторы вместе с другими исправлениями вносят и значительные исправления в трактовку образа матери кулака.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ЛИНИИ „ВСТРЕЧНОГО"

Критика бывает двоякого рода: она стремится помочь художнику в его творчестве, другая критика — ради красного словца. К последней категорий критики относится статья О. Брика «Колхоз и нечистая сила».

Там, где обшие слова — живо и остроумно, а где от критики требуется положительная реальная помощь, там О. Брик ничего более не придумал, как отослать автора сценария к изучению реальной действительности.

Авторы сценария «Крестьяне» поняли реальную действительность так, как они изобразили ее в сценарии. Если же критик находит, что реальная действительность извращена, он должен помочь художнику найти правильный путь. Но сам критик пасует перед реальной действительностью, которой он сам, повидимому, не знает. Поэтому он позволяет себе отделываться устрашающими словами «религиозно-нравственное» вредительство, а «не социально-психологическое» (подчеркнуто автором).

О. Брик ведет критику с позиций старой лефовской теории — «искусство есть прием». Нет ничего более бесплодного, чем такая критика. Такой способ критики избавляет от конкретного разбора художественного произведения. Она (критика) довольствуется тем, что какие-либо готовые сюжетные схемы примериваются к любому художественному произведению и, если есть убийство, сложная и запутанная коллизия, — готово, значит «средневековье». По существу, доказательств в статье никаких нет, так же как и нет разбора самого сценария.

Отражают ли образы сценария «Крестьяне» реальную действительность? На этот вопрос нужно ответить определенно, не затушевывая слабых мест сценария.

Не буду подробно разбирать сценарий, остановлюсь только на основных образах. В основном образы сценария намечены верно. Образ Варвары сделан художественно убедительно и интересно. Несколькими штрихами, скупо и экономно создан лирический глубокий образ. Одно характерное свойство Эрмлера, которого не заметил и в силу характера своей критики не мог заметить О. Брик: Эрмлер наполняет своих героев живой, горячей кровью, он любит их. Они не движутся по шахматной доске сюжета, как марионетки, а сами создают жизнь, развивая действенный сюжет. Таков Бабченко из «Встречного», такова Варвара из «Крестьян».

В чем здесь Брик увидел ложный образ «средневековой мученицы Варвары»?

Разбивать рутину старого не так легко, не только в деревне, но даже среди «образованного» городского общества. Варвара же разбивает вековые устои крестьян, его частнособственническую душу. Варвара была бы не убедительна, если бы она была плакатна. Однако Варвара обладает характером, и это самое существенное и убедительное. Характеры нового человека в кино удаются не так часто. Почему этого в сценарии Брик не заметил?

Образ Егорки так же, как и Варвары, мы считаем удачным. В нем есть существенные черты старых крестьянских настроений. Егорка всю жизнь был бедняком, маялся в людях, а тут колхоз избу поставил, живность во дворе завелась. Егорка стал хозяином.

По упрощенной схеме Егорка должен был бы размахивать руками и произносить слова о зажиточной колхозной жизни. Но жизнь оказалась не так проста для Егорки. Он очень своеобразно понимает существо колхоза. В понимании Егорки колхоз должен помочь бедноте стать собственником-крестьянином. Егорка еще не поднялся до понимания существа колхоза, в нем, в бедняке, еще жива старая крестьянская душа.

Создать живой, художественно убедительный образ классового врага — вредителя, — задача сложная и трудная. Этот образ вредителя Герасима при всей своей сложности и убедительности звучит иногда фальшиво не потому, что неверно намечен характер, а потому, что для выявления этих черт характера ситуации не всегда верно разрешены. Так, например, из сценария неизвестно, кто же Герасим? Колхозник или специалист-животновод. Колхоз — это не завод. В колхозе каждый знает родословную друг друга. Это первая ошибка, которая поставила Герасима в двойственное положение. С одной стороны, по своим поступкам он реален, а корни его деятельности нам неизвестны. Это и придает ему некоторую нереальность и немотивированность его поступков, в особенности в конце.

Зритель по-настоящему узнает Герасима только в момент его встречи с матерью. Мать Герасима — фигура символическая. Она олицетворяет собой кулачество, лишенное своей основы. Драматургически верно, что Герасим встречается с матерью, но с нашей точки зрения ситуация эта должна быть по-иному разрешена. Разговор с Герасимом — кульминационная часть сценария — должен быть психологически подготовлен целым рядом последовательных крепко спаянных событий. Весь разговор Герасима надо построить иначе, не так уж прямо и откровенно.

Эрмлер берет в «Крестьянах» не конкретный момент колхозной жизни 1934 г. Он отходит от временных и быстро проходящих эпизодов. Он дает основные пути развития колхоза. Сценарий глубоко берет тему колхозного строительства. Это не мелочи и лоскутки, которые завтра могут быть забыты. Это историческая схватка двух миров, поданная через отношения отдельных людей.

В этом сценарии вопрос художественной формы играет решающее значение в раскрытии содержания политической темы. Это не только вопрос качества фильмы, последнее важно и для всякой картины. Тут вопрос, как относиться к режиссерско-операторской трактовке образов. Если будет введен фольклор, будут обыгрываться деревенские избы, пестрота обстановки, так называемый «бытовизм», — это гибель для такого сценария. Однако атмосфера современной, колхозной деревни, показанная в сценарии достаточно художественно (сцена с пельменями, возвращение молодежи с гулянки), по нашему мнению является не лишней и нужной.

Экспликация оператора Гинзбурга говорит о том, что творческий коллектив понимает эту опасность, и в своей статье оператор Гинзбург (газета «Кино», № 22) с нашей точки зрения правильно намечает стиль будущей картины. В сценарии все дело в отношениях людей, а не в бытовизме. Это понял творческий коллектив.

У нас нет оснований писать так о сценарии, как пишет О. Брик. Несмотря на ряд недоработанностей в нем, сценарий «Крестьяне» волнует так же, как и сама колхозная действительность.

О. НЕСТЕРОВИЧ

позвольте НАРУШИТЬ ПРИКАЗ!

Сила привычки известна. Но кто не знает, что с дурными привычками нужна постоянная борьба. Если она не ведется, тем отрицательней становится темная сила дурных привычек.

Об одной из них мы хотим рассказать, вспомнив, кстати, и про художества А. Роома.

Кинематографисты знают, как много упорной борьбы приходилось, да и сейчас еще приходится, вести руководству кинематографии с тем явлением, о котором 21 мая писала «Правда» в фельетоне Бориса Коваля «Сколько стоит «парад алле».

Фельетонист справедливо негодовал по этому поводу (в фельетоне только, кстати говоря, неправильно назван адрес: экспортом фильм, в том числе и кинохроники, занимается не Главное управление кинематографии, а специальный орган Наркомвнешторга Союзкиноэкспорт). В. Коваль пишет:

«Вместо фильма на экране перечень фамилий: автор сценария т. А., соавторы тт. Б. и В., режиссером является т. Г., ассистентов шесть—от Д. до К. Следуют в строго иерархическом порядке: оператор, два помощника, композитор, заведующий шумом, художник и 33 актера. В заключение покупатели (и зрители,— А. Ч.) узнают, что директором группы был т. Ф. и что отпечатан фильм на пленке «Союз»...»

Но некоторые кинематографисты не согласны, чтобы их нраву чинились препятствия. Вопреки сигналу «Правды» они попрежнему хотят умучивать советского и заграничного зрителя перечнем в ленте чуть ли не сотни разных фамилий. И не только платонически хотят, но и организованно нажимают на режиссера, требуя от него такого «парад алле».

На-днях, например, уже после появления фельетона «Правды», к директору Московского комбината и в ГУКФ буквально прибежали два режиссера и стали просить:

— Позвольте нарушить ваш приказ о запрещении вносить в ленту фамилии всех занятых в ней людей. Иначе нас заклюют.

Руководители этих учреждений кренко выразились по адресу режиссеров и обещали в случае нарушения приказа практически проявить твердость руководства.

Мы считаем, что общественность кинематографии, стоящая до сих пор в стороне от борьбы за линию руководства в этом вопросе, должна по своей линии активно включиться в поход против любителей «парада алле». Приказ ГУКФ о запрещении перечислять в ленте всех ее участников до сих пор не выполняется, некоторые прямо чуть ли не ставят приказ на голосование. Надо раз'яснить этим товарищам, что нарушать приказы никому не дозволено.

АНДРЕЙ ЧЕРВОННЫЙ

ПРЕДАТЕЛЬСКИЙ ДОЖДЬ

Возле длинного стола, покрытого зеленым сукном, на коричневых мягких диванах, протянувшихся вдоль стен зала заседаний Дома кино, разместилось... 37 человек.

Руководство Дома мудро решило просмотреть сначала фильму Ф. Эрмлера «Обломок империи»: авось, за это время подойдут приглашенные на читку и обсуждение нового сценария Эрмлера «Крестьяне». Не помогло.

Среди 37 присутствующих было человек 15 — 20 слушателей сценарного факультета ГИК. Из режиссеров, почтивших своим присутствием это собрание, был Н. Садкович (других режиссеров не было). Критика была представлена лишь Вандой Рассоловской, других критиков на этом собрании (организованном секцией критики Дома кино!) не было. Если добавить сюда некоторый процент жен и знакомых и нескольких лиц «среднего комсостава» кинематографии, характер аудитории, собравшейся обсуждать новую большую вещь Эрмлера, будет более или менее ясным.

Ф. Эрмлеру не повезло в РосАРРК. Была пасмурная погода. Интерес режиссеров, сценаристов и критиков Москвы к сценарию Эрмлера оказался меньшим, чем страх перед несостоявшимся дождем.

Прочитали четыре части сценария. Часовые стрелки неумолимо двигались вперед. Председатель (т. Нестерович) предложил... не дочитывать сценария до конца, а прямо приступить к обсуждению. И только гиковцы, располагавшие явным большинством голосов, прибегнув к угрозе демонстративного ухода, настояли на том, чтобы художественное произведение перед обсуждением было прочитано полностью...

Стенограмма все-таки получилась. Жиденькая стенограмма из тринадцати узеньких страничек, из которых шесть занимает выступление т. Садковича и семь — выступления остальных четырех ораторов.

Фридриху Эрмлеру явно не повезло. Ораторы, косясь на часы, оговаривались, что так как они знают сценарий только «на слух» и так как времени очень мало, говорить очень трудно, что «сейчас» выступать серьезно будет храбростью, не достойной серьезных людей» (Садкович)[1].

★

Большинство выступавших считают сценарий большой, интересной и в общем удавшейся работой. Однако в нем образ начальника политотдела несколько ходулен (т. Нестерович), начполитотдела остается все время пассивным (т. Шапиро), написан, как в плохих книгах: голубые глаза, стальной голос, хорошая улыбка, вот и все данные для того, чтобы быть начальником политотдела (т. Рожков), он не работает политотдельскими методами, не показан, как «заведующий лучами человеческими» (т. Садкович). Герасим дан настолько сильным и волевым человеком, что не верится в то, что он сдался. Такой человек боролся бы до конца (т. Шапиро, Рожков).

По мнению т. Гаврюшина, в вещи чрезвычайно много материала. Ряд эпизодов слабо разработан, поэтому драматургически, фабульно, сценарий получился слабым.

Подводя итоги, т. Нестерович говорит, что в целом сценарий «Крестьяне» выделяется из общей массы, об этом сценарии «радостно говорить».

★

Сценарий «Крестьяне» при всех своих недостатках — значительное событие на фронте киноискусства. Он заслуживает серьезного и глубокого разбора и оценки. Секция критики РосАРКК должна честно сознаться, что на организованном ею собрании такой оценки сценарий не получил.

И будет только справедливым, если «Крестьяне» будут вновь поставлены на обсуждение в РосАРКК. Уже по-настоящему.

МИХ. Б.

[1] Цитируем по неправленной стенограмме.

ОСАЖДЕННАЯ КИНОФАБРИКА

Щедринский градоправитель в своем уставе «О пестеснении градоначальников законами» писал: «Ежели чувствуешь, что закон полагает тебе препятствие, то, сняв оный со стола, положи под себя. И тогда все сие, сделавшись невидимым, много тебя в действии облегчит».

«Превосходительный» трактат не прошел бесследно. Мудрые правила поведения, им рекомендованные, полностью «освоены» и осуществляются на деле... главным инженером Шостенской пленочной фабрики т. Шором. Особенно большое ему «полагает препятствие» закон об уголовной ответственности за недоброкачественную продукцию. Но т. Шор не унывает. Он не только производит плохую пленку, вызывающую справедливые нарекания потребителя, но умудряется даже проделывать «фортели», которым позавидовал бы и цитированный выше герой щедринских времен.

Ленинградская копировальная фабрика, получив очередную партию позитивной пленки, составила акт, в котором достаточно мягко сформулировала основные недостатки пленки эмульсия № 350. Составление акта является не только правом, но и обязанностью копировальной фабрики.

Но у т. Шора свое представление о правах и обязанностях. Распалившись начальственным гневом, он распорядился прекратить вовсе отпуск пленки Ленинградской копировальной фабрике до тех пор, пока она не даст письменного подтверждения, что качество пленки ее вполне удовлетворяет.

На языке т. Шора это называется «ликвидировать конфликт». В своем рапорте на имя зам. управляющего ФОКХТ (№ 13/35 от 6 мая 1934 года) главный инженер Шор так и пишет:

«...Считаем: до полного улаживания конфликта нет никакого смысла посылать пленку, так как доброкачественной пленки на складе нашей фабрики нет.» (?!). Вывод ясен: есть конфликт — нет пленки. Нет конфликта — есть пленка.

Осада Ленинградской копировальной фабрики ведется упорно по всем правилам военного искусства. На войне все средства хороши. Потребителю пленки Белгоскино пишется такое письмо:

«Мы прекратили отгрузку как по счету Ленинградской копировальной фабрики, так и других организаций, отдающих Ленинградской копировальной фабрике на переработку пленку. Прошу указать, куда высылать пленку **кроме Ленинградской копировальной фабрики** (подчеркнуто нами). Пленку отгрузим немедленно».

Таким образом, Ленинградской копировальной фабрике об'явлен бойкот и блокада. Война в полном разгаре.

Но Ленинградская копировальная фабрика блокады не выдержала. Она остановилась. Ее представитель выбросил белый флаг. Он сдается!! Он **готов признать** раз и навсегда плохую пленку **полнокачественной.** В своем письме по начальству инженер Ленинградской фабрики **Беренс** пишет: «Я предложил главному инженеру Шору под свою ответственность принять на месте пленку, по которой мы не будем предъявлять претензию на желтизну. Шор отказался. Политика принуждения продолжается. Для отправки придется пойти на все условия, так как **они держатся крепко».**

Да так ли уж крепка и непоколебима позиция т. Шора? У нас на сей счет есть сомнения. Мы склонны думать, что столь сверхчеловеческую энергию полезнее было бы обратить не на потребителей, а на **собственное производство.** Мы уверены в том, что управление по методу щедринского градоначальника найдет себе достойную оценку со стороны ФОКХТ. И не только ФОКХТ. Есть же еще ГУКФ, а потом прокуратура, которая следит за выполнением советских законов, в частности, закона о качестве продукции.

Б. ЧЕРНЫЙ

От редакции: По имеющимся у нас сведениям, система принудительной выдачи потребителями расписок о непредъявлении претензий по поводу плохого качества продукции практикуется и на некоторых других фабриках ФОКХТ, например, на фабрике № 4.

КИНОТЕАТР гибнет

Открытое письмо рабочих, ИТР и служащих Харьковского тракторного завода им. С. ОРДЖОНИКИДЗЕ.

Кинотеатр ХТЗ—один из тех немногих кинотеатров, которым **выпала честь** быть включенными в сеть театров конторы Союзэкран.

Миновал год работы кинотеатра в системе Союзэкрана, и, к великому сожалению, приходится констатировать, что на работе театра это абсолютно не отразилось, наоборот, **его состояние значительно хуже на сегодня, нежели в день передачи его в ведение Союзэкрана.**

Жалкий вид имеет наш кинотеатр, несмотря на то, что он обладает всеми возможностями к тому, чтобы быть образцовым кинотеатром на Украине.

Фасад театра требует облицовки. Вся внутренность театра требует новой штукатурки. Отопительная установка нуждается в капитальном ремонте и переделке. Часть стен кинотеатра — под угрозой обвала. Крыша должна быть заново перекрыта (покрыта она руберойдом). При линие театр заливается водой.

Звуковая проекция чрезвычайно низка по качеству и дает зрителю извращенное представление о нашем звуковом кино. **Звуковая установка театра недооборудована и требует капитальных затрат.** Стало почти невозможным слушать звуковые фильмы. Демонстрирующиеся у нас в театре звуковые фильмы называют «глухонемыми», и это теперь, когда столько говорят **о качестве.**

Мы вправе требовать пресечения преступной халатности, проявляемой Союзэкраном, который подменяет живое, конкретное руководство канцелярско-бюрократическим. Руководитель Союзэкрана **т. Патаки** ни разу не побывал в кинотеатре и не ознакомился с состоянием театра на месте.

Мы ждем ответа на наше письмо на страницах газеты «Кино» и удовлетворения ходатайства об отпуске необходимых средств на оообоорудование кинотеатра.

По поручению коллектива ХТЗ группа рабочих инструментального цеха. (Следует 17 подписей).

И. С. Гросман-Рощин

4 июня умер И. С. Гросман-Рощин, достаточно широко известный своими литературно-критическими работами. Не так широко известна работа, которую он вел в последние годы в кинематографии.

Иуда Соломонович начал знакомиться с кино, приступив к работе в Методсекторе НИКФИ в конце 1931 г. Здесь им сделан ряд докладов, из которых некоторые были напечатаны в журнале «Советское кино» (о «Златых горах», о «Встречном», об «Иване», о «26 комиссарах» и др.).

Включившись в кинематографическую жизнь, И. С. Гросман-Рощин принимал активнейшее участие в просмотрах и обсуждениях фильм, выступая всегда с присущим ему ораторским блеском, покоряющим остроумием, страстностью и неизменной юношеской полемической горячностью. Даже тогда, когда его положения бывали спорными, они всегда были содержательны, оригинальны и толкали к дальнейшим размышлениям.

И. С. Гросман-Рощин чрезвычайно ответственно относился к своим суждениям в области кино. В первый год работы на новом для него участке искусства он редко считал себя вправе выступать с категорическими суждениями, ссылаясь на малое знакомство с кинематографией. Он настойчиво изучал литературу по кино, смотрел фильмы, беседовал с режиссерами. И до самого конца его жизни присущая ему научная требовательность не позволяла выступать иначе, как с обычной оговоркой о своей недостаточной компетентности в вопросах кинематографии, хотя он умел уже видеть многое, чего не видели иные маститые кинематографисты.

До сих пор еще, к сожалению, человек, пришедший из литературы, редко по-настоящему, по-серьезному, а не свысока подходит к кино, не третирует его как искусство второго сорта. Отличительной же чертой И. С. Гросмана-Рощина в этом отношении была та глубокая серьезность и вдумчивость, с которыми он подходил ко всем явлениям в области кинематографии. С полной готовностью и огромным интересом он брался за анализ даже малосодержательной фильмы и умел находить в ней материал для глубоких и важных выводов.

Последний год, измученный тяжелой болезнью, Иуда Соломонович почти потерял работоспособность. Но еще так недавно мы снова слышали в Доме кино, как, с трудом преодолевая болезненную усталость, он с прежним блеском выступал в дискуссии по картине «Петербургская ночь».

В лице И. С. Гросмана-Рощина мы потеряли крупного талантливого литератора, который с редкой любовью, серьезностью и глубиной работал над вопросами киноискусства.

А. ДОВЖЕНКО, В. ВОЛОЩЕНКО, Б. КРУСМАН, К. ЮКОВ, Г. ВИНОГРАДОВ, И. ВАЙСФЕЛЬД, Н. ВОЛКОВ, Л. ВОЙТОЛОВСКАЯ, Г. РОШАЛЬ, В. СУТЫРИН, С. ЭЙЗЕНШТЕЙН.

НЕ НОВЫЙ ВЫВОД

Всесоюзная контора Союзэкран имеет в своем распоряжении около двух десятков кинотеатров Союза. Кинотеатры эти расположены в союзных, национальных и промышленных центрах страны. Прямая и непосредственная задача Союзэкрана —сделать подведомственные ей кинотеатры **лучшими, образцовыми** во всех отношениях. Для этого Союзэкрану ГУКФ выделены соответствующие средства, оказывается всяческая помощь и содействие, в первую очередь выдаются новые фильмы. Больше того Союзэкрану решением СНК СССР предоставлено:

«... право проката кинофильм в подведомственных ей кинотеатрах на основе договоров конторы с трестами по производству кинокартин».

Несмотря на все это, контора Союзэкран **работает из рук вон плохо.**

Надо оговориться, что и местные органы проката и кинофикации всячески, всеми доступными им средствами пытаются помешать нормальной работе «кинотеатров Союзэкрана». Когда контора запаздывает с присылкой картин (а запоздания более систематичны, чем аккуратность!), то местный прокат дает союзэкрановскому кинотеатру самую что ни на есть заваль и дрянь. Такую дрянь, что многотерпеливый кинозритель не выдерживает и покидает кинотеатр.

Но это отнюдь не оправдывает контору. Вся ненормальность взаимоотношений Союзэкрана с местными организациями проката и кинофикации есть **прямой результат неумелого, бюрократического руководства.** Это лучше всего подтверждается состоянием работы и атмосферой в лучшем кинотеатре Москвы—«Ударник».

В конкурсе ЦК ВЛКСМ на лучшее обслуживание зрителя кинотеатр при всех своих больших возможностях не мог получить даже грамоты. В кинотеатре махровым цветом распустилась склока. Директора не держатся дольше 2 — 3 месяцев.

Одну обследовательскую комиссию сменяет другая. И это происходит на предприятии, находящемся под боком у Союзэкрана. Предприятия же, находящиеся на перефирии, вообще беспризорны. Руководство из центра только бумажное, циркулярное. Результаты этого сказываются, и очень ощутительно.

История с кинотеатром «Ударник» на Сталинградском тракторном заводе достаточно ярко показала «заботы» Союзэкрана о своем кинотеатре.

Звуковой кинотеатр им. т. Постышева в Одессе живет под вечным дамокловым мечом временной консервации из-за отсутствия фильм. Прокатная контора Укрфильм в Одессе отнюдь не заинтересована в работе кинотеатра им. т. Постышева и при случае фильм ему не дает. Руководство Союзэкрана это мало беспокоит и оно в Одессу «носа не кажет».

Работники новосибирского кинотеатра «Пролетинно» в письме Союзэкрану дословно пишут:

«Мало того, Союзэкран не только не создал кинематографу резервного фонда кинокартин, но совершенно не заботится о каком-нибудь снабжении кинотеатра картинами.

Союзснабфильм получаемые новые звуковые картины в первую очередь дает в кинотеатры своей системы, оставляя Протеткино заведомый немой брак. В итоге показательный сибирский кинотеатр оказался на положении бедного родственника Союзснабфильм. Положение с картинами доходило до того, что театр был вынужден во избежание прорыва в выполнении промфинплана сдавать кинотеатр под гастроли бригады Московского мюзик-холла».

О не менее бедственном положении сообщает и письмо группы рабочих инструментального цеха Харьковского тракторного завода. Только здесь картина еще усугубляется разрушением самого здания кинотеатра.

Союзэкран, возглавляемый т. Патаки, с задачами, на него возложенными, не справился, несмотря на всю помощь и со стороны правительства и со стороны ГУКФ.

Два десятка кинотеатров Союзэкрана беспризорны. Не создано **элементарных условий** для нормальной работы кинотеатров, которые должны быть **лучшими, образцовыми.** Взаимоотношения с соседними киноорганизациями ненормальные. Решения правительства о конторе Союзэкран не реализованы руководством конторы.

Что после всего этого можно сказать о Союзэкране? Союзэкран должен быть ликвидирован, как не оправдавший своего назначения.

Этот вывод не новый. Но вот уже много месяцев, как этот старый вывод не проводится в жизнь. А контора Союзэкран продолжает мешать своей бездеятельностью нормальной работе кинотеатров.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

ПРЕДСТАВЛЯТЬ ГЕНПЛАНЫ

За непредставление в ГУКФ генеральных проектов ряда утвержденных картин директором Ленинградского кинокомбината об'явлен выговор в приказе директорам художественных студий тт. **И. Черняку, А. Горскому и Е. Иоаниссиану.**

Приказом предложено немедленно представить генпланы в ГУКФ.

БЕЗ ПЕРЕМЕН

XVII партс'езд предложил ликвидировать функционалку в аппарате партийных, советских и хозяйственных организаций. Что же сделал ФОКХТ?

Ответ краткий и недвусмысленный **—ровным счетом ничего.**

В тресте царят функционалка и суетня почти во всех звеньях работы. В аппарате треста — **116 сотрудников!** (В родственных трестах «Костеобработка», «Мосхим», «Пластмасс» с таким же масштабом работы работает только 70 сотрудников).

ФОКХТ разбит на несколько секторов, в которых имеется около двух десятков групп. Раздробленность обязанностей и обилие групп затрудняют действительно оперативное руководство предприятиями треста и порождают бумажную волокиту.

Существуют в ФОКХТ два самостоятельных отдела: плановый и производственный. И, несмотря на существование самостоятельного планового отдела, планирование на Шостенской и Переяславльской фабриках до сих пор поставлено из рук вон плохо. Наличие производственного отдела не мешает тому, что в Шостке нормы выработки не доведены до рабочего места и царит уравниловка в заработной плате. Сейчас оба отдела занимаются нормированием и планированием, но пользы от них мало.

Раздуты также бухгалтерия и финансовый сектор. Имеется АХС с непомерно раздутыми штатами, а кожно было бы ограничиться зав. канцелярией, экспедитором и завхозом.

ФОКХТ должен выполнить решение XVII с'езда партии и перестроить аппарат в кратчайший срок.

МАЛКИН

КОЛХОЗНЫЙ ПРАЗДНИК НА КИНОПЛЕНКЕ

Бригада Ленинградского отделения Союзкинохроники (оператор — Беляев, звукооператор — Солдатников, администратор — Жуков) засняла в Полорье колхозный праздник по случаю досрочного окончания весеннего сева.

Звук снимался на месте. Аппаратура для звукозаписи была доставлена на автомобиле за 400 километров из Ленинграда.

Это первый опыт переброски звукозаписывающей аппаратуры на такое большое расстояние.

БОРЬБА ЗА ОПЕЧАТКУ

Газета «Кино» (№ 23) сообщила, что фильма «Джазкомедия» будет сдана 25 июня. Директор 2-й фабрики Московского комбината т. Даревский опроверг эту непростительную «опечатку» «Джазкомедия» будет сдана не 25, а 1 июня,—заявил тов. Даревский, оскорбленный такой неосведомленностью газеты.

Сегодня 10 июня. Фильма «Джазкомедия» все еще не сдана. До срока, указанного в «опечатке», осталось не так уже много дней. Торопитесь, товарищ Даревский!

Ответственный редактор
М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

„ЗАИМООБРАЗНО"...

„ПО 30 КОПЕЕК МЕТР"

Их тянуло и тянет к кино. В нем так много «специфики» и неиспользованных возможностей. Жонглируя первым и поставив себе на службу второе, они обосновались в трестах, научных институтах, учебных заведениях, техпропах и иных организациях, которые хотя бы как-нибудь соприкасаются с кино.

Поэтому неудивительно, что они обнаружены в тресте Мосгоркино. У названия треста есть приставка кино- и... Рекламбюро. Функции его ясны и просты: коммерческая реклама предприятий треста — кинотеатров.

И вот двое — «режиссер» Тумасов и оператор Дорн — выползли из щели и обосновались в Рекламбюро треста Мосгоркино. Директор бюро Петровский немедленно присоединился к этой паре.

Ну, а там все пошло очень просто.

У Мосгорстраха — жажда иметь собственную фильму, рекламирующую пользу страхования, у Рекламбюро — бывшие киноработники и блат.

Ейн, цвей, дрей... и фильмочка «Опасные минутки» метражем в 210 метров готова.

Все гладко. Сценарий утвержден ГРК 21 февраля 1934 г. Пленку достали через Союзкинохронику. Печатали фильму в Межрабпомфильм. В апреле фильму сдали и получили от Главреперткома разрешение на демонстрацию.

Итак, зародыш нового производственного «кинотреста» налицо.

Легко, просто, приятно и полезно Петровскому, Тумасову и Дорну.

У Рекламбюро по части пленки особый нюх и особые соображения.

«В тресте Востокфильм годами,— рассказывает т. Грязнов (ответственный работник производственного сектора треста Востокфильм),—копился брак импортного негатива».

Однажды оператор Востокфильм т. Тимофеев осмотрел залежи импортного негатива. Из массы в 10 тысяч метров он окончательно отобрал и забраковал 2 520 метров, как «непригодного для с'емок, ввиду явного разложения эмульсии».

С этого момента начинаются чудеса...

Свое заключение о браке 2 520 метров импортного негатива оператор Тимофеев дал 22 мая 1934 г. Рекламбюро 20 мая 1934 г. уже знало, что такое заключение в Востокфильм будет ясно и именно на 2 520 метров—не больше, не меньше. 21 мая 1934 г. в Востокфильм к Грязнову пришел Петровский с Тумасовым и подали заявки об отпуске им 2 500 метров бракованного импортного негатива.

Ровно сутки обдумывал эту просьбу Грязнов. А 22 мая наложил резолюцию:

«Выдать под расписку Тумасова Рекламбюро треста Мосгоркино 2 520 метров негативной пленки браковванной» и дальше мелко приписано: «заимообразно».

Все последующее делалось очень просто. Заведующий складом по резолюции Грязнова отпустил Рекламбюро 2 280 метров пленки Геверт (эмульсия 8024) и написал на накладной.

«Заимообразно»... «По 30 коп. метр».

Эти две взаимоисключающие приписки Грязнов и Петровский об'ясняют по-разному.

Грязнов говорит, что пленку он отпустил бесплатно, взаимообразно, он надеется, что Рекламбюро пленку ему вернет во-время и тогда он ее сдаст ГУКФ.

«А пленка нужна Рекламбюро для научных опытов», — наивничает Грязнов.

Петровский утверждает, что за пленку он заплатил или заплатит (бедный Петровский запамятовал) около 600 рублей, а Востокфильм для отчета перед ГУКФ они сдадут 2 280 метров обрезков битой пленки, которую легко собрать в 30 кинотеатрах треста Мосгоркино.

Купленную же пленку Рекламбюро намеревается частично использовать, а частично обменять на позитивную.

Короче.

В данном случае имеет место незаконная продажа импортного государственного имущества — явно уголовное дело.

В данном случае имеем дело с группой дельцов, пытающейся легализовать свои незаконные действия.

Мы не хотим забегать вперед и давать рецепт, как бороться с такими явлениями, но заранее можем предвидеть, что ГУКФ **пересмотрит нормы отпуска пленки Востокфильм, особенно по негативу, и учтет имеющиеся у него запасы, что управляющий Востокфильм т. Атарбеков заинтересуется негативным «браком» у себя на складе, что управляющий трестом Мосгоркино т. Шишкин освободит свое рекламное бюро от излишних обязанностей и от лишних людей.** Вмешательство прокурора в это дело совершенно необходимо.

ШВАНДЯ

УДАРНИК
У Каменного моста, тел. В-1-76-55. Нач. с 5 ч. 15 м. дня. Вечером
ЕЖЕДНЕВНО гастроли Ленингр. ДЖАЗА Якова СКОМОРОВСКОГО.

МЕЖРАБПОМ
(б. ГОРН). Сад.-Триумф. т. Д-1-36-74. Нач. с 12.30 ч. В специальном зале хроники нов. журн. произв. Союзкинохроники
В ФОЙЕ **ДЖАЗ** с 7 ч. веч.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
Пушкинская пл. Телеф. 8-90-48. Нач. сеан. с 12 ч. дня. В прогр. журнал производства Союзкинохроники № 18. В ФОЙЕ вечер. ДЖАЗ ОРКЕСТР п/у. КОНСТАНТИНОВИЧА.

ФОРУМ
Сад.-Сухаревская, тел. 5-72-29. Нач. с 12.30 ч. дня. Ежедневно в фойе вечером выступление
ДЖАЗ-ОРКЕСТРА

ТАГАНСКИЙ
Нов. Таганская пл., 12, телеф. Ж-1-30-90. Нач. сеан. с 4 ч. д. В ФОЙЕ оркестр п/у. ДЬЯЧЕНКО.

Ц. Д. К. А.
Пл. Коммуны, 1 (б. Екатерининская), телеф. Г-7-12, 1-90-80, доб. 5. Нач. с 5 ч. д. Лица, занятые бизнесом в кино, на вход в парк не имеют.

СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО
НОВЫЙ БОЛЬШОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ произв. ГОСКИНПРОМ СССР ГРУЗИИ
ПОСЛЕДНИЕ КРЕСТОНОСЦЫ
Сценарий и постановка режиссера СИКО ДОЛИДЗЕ.
Оператор А. ДИГМЕЛОВ.
В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:
НАТА ВАЧНАДЗЕ
С. ЗАКАРИАДЗЕ, В. АРАБИДЗЕ, Ш. ХОПЕРИЯ и др.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
Арбатск. пл., тел. 1-67-95 нач. с 12 ч. В специальном зале хроники новый звуковой журнал «СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО» № 10 произв. Союзкинохроники, режиссер ЕГОРОВ.

УРАЛ ул. Сретенка 19, тел. 5-27-30. Нач. сеансов с 12 час. дня. Ежедневно в фойе ДЖАЗ под упр. А. ПОЛОНСКОГО.

АРС ул. Горького, 51, Тел. 5-48-47. Нач. сеан.: 6.30, 8.30, 10.30. В фойе оркестр п/у. А. КОРЭ.

УНИОН
ул. Герцена, 23. Т. 1-53-44. Нач. сеанс. с 4 час. дня. Касса с 3 час. дня. В фойе симфон. оркестр п/у. А. А. ЧУВАСОВА.

ВОСТОКИНО
Пл. Свердлова 3, тел. 5-54-55. Театр откр. с 11 час. дня
Днем в фойе симфонич. оркестр п/у С. ПЛОТНИКОВА, вечером — ДЖАЗ-КОНЦЕРТ.

СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО
ЛИРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ
ПРОИЗВОДСТВА МОСКОВСКОГО КИНО-КОМБИНАТА (бывш. СОЮЗФИЛЬМ)
ЛЮБОВЬ АЛЕНЫ
В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ: Галина СЕРГЕЕВА, Л. ОРЛОВА, Е. ПЕТЕРСОН, К. ГУРНЯК, В. КОВРИГИН, ЧУВЕЛЕВ и др.

Сегодня и ежедневно заграничный приключенческий кино-роман
СЕРЕБРЯНЫЙ ШАРФ
1-я серия «ТАЙНА ШАРФА»

Уполномоч. Главлита В—61619.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.